
هيغل
المدخل إلى
علم الجمال
فكرة الجمال
جمة:
بيشي
دار الطليعة - بيروت

المدخل إلى
علم الجمال
فكرة الجمال

بيروت ــ لبـــنان
ص. ب ١١١٨١٣
تلفون ٣١٤٦٥٩ / ٣٠٩٤٧٠

الطبعة الاولى
١٩٧٨
الطبعة الثالثة
١٩٨٨

هيغل

المدخل إلى علم الجمال
فكرة الجمال

ترجمة:

جورج طرابيشي

دار الطليعة للطباعة والنشر
بيروت

هذه ترجمة كتاب

L'Esthétique

1 - 2

Introduction

A

L'Esthétique

L'Idée du Beau

Par

G. W. F. Hegel

Editions : Aubier

1964

المدخل
إلى علم الجمال

الفصل الأول

التصور الموضوعي للفن

تعاريف عامة

ـ ١ ـ
في علاقات الجمال الفني بالجمال الطبيعي

هذا المؤلف موقوف على الاستطيقا ، اي على فلسفة الجمال ، على علمه ، وبمزيد من الدقة ، الجمال الفني حصراً دون الجمال الطبيعي . وتبريراً لهذا الاستثناء نستطيع ان نقول،

من جهة اولى ، ان من حق كل علم أن يرسم لنفسه الحدود التي يشاء ؛ لكن الفلسفة ، من الجهة الثانية ، لم يقع اختيارها على الجمال الفني دون غيره موضوعا لها انصياعا منها لقرار عسفي .

ان ما قد يحمل المرء على ان يعتبر استثناء الجمال الطبيعي تحديدا عسفيا هو ما اعتدناه في حياتنا اليومية من الكلام عن سماء جميلة ، عن شجرة جميلة ، عن رجل جميل ، عن عرض جميل ، عن لون جميل ، الخ . ويتعذر علينا أن نندفع هنا في تمحيص المسألة المتعلقة بمعرفة هل يجوز لنا أن ننعت بالجمال اشياء الطبيعة ، كالسماء والصوت واللون الخ ، وهل تستأهل هذه الاشياء بوجه عام ذلك الوصف ، وهل ينبغي بالتالي أن يوضع الجمال الطبيعي في مرتبة واحدة والجمال الفني . ان الجمال الذي يخلقه الفن لهو ، بحسب الراي الشائع ، دون مستوى الجمال الطبيعي بكثير ، واعظم فضل للفن في هذه الحال هو الاقتراب في إبداعاته من الجمال الطبيعي . واذا صح أن الامر كذلك ، فان الاستطيقا ، بوصفها علم الجمال الفني وحده ، تدع خارج نطاق صلاحيتها جزءا كبيرا من المضمار الفني . لكن في وسعنا ان نؤكد ، على ما يخيل الينا ، أن الجمال الفني، بخلاف ما تزعمه تلك النظرة الدارجة ، أسمى من الجمال الطبيعي لانه من نتاج الروح . فما دام الروح أسمى من الطبيعة، فان سموه ينتقل بالضرورة الى نتاجاته ، وبالتالي الى الفن . لذا كان الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي ، لانه نتاج للروح . ان كل ما يأتي من الروح أسمى مما هو موجود في الطبيعة . واردأ فكرة تخترق فكر انسان افضل وأرفع من أعظم انتاج للطبيعة ، وهذا بالتحديد لانها تصدر عن الروح ، ولأن الروحي اسمى من الطبيعي .

لو أمعنا النظر في مضمون الجمال الطبيعي ، الشمس على سبيل المثال ، للاحظنا انه يشكل آناً مطلقا ، اساسيا ، في

الوجود ، في نظام الطبيعة ، بينما الفكرة الرديئة محض شيء عابر وزائل . لكن اذا نظرنا على هذا النحو الى الشمس من منظور ضرورتها والدور الضروري الذي تلعبه في مجمل الطبيعة ، يغيب عنا جمالها ، نضرب عنه صفحا اذا جاز القول ، كيلا نأخذ بعين الاعتبار سوى وجودها الضروري . والحال أن الجمال الفني لا يتولد الا عن الروح ، وانما بصفته نتاجا للروح يسمو على الطبيعة .

صحيح أن «الاسمى» نعت مبهم . وعليه ، حين نقول ان الجمال الفني اسمى من الجمال الطبيعي يجدر بنا أن نوضح ما نعنيه بذلك . ان اسم التفضيل «أسمى» لا يشير الا الى فارق كمي ؛ اي انه لا يعني شيئا . فما يكون فوق شيء آخر لا يختلف عن هذا الشيء الآخر الا من وجهة النظر المكانية ، وقد يعادله ويساويه من سائر الوجوه الاخرى . والحال أن الفارق بين الجمال الفني والجمال الطبيعي ليس محض فارق كمي . فالجمال الفني يستمد تفوقه من كونه يصدر عن الروح ، وبالتالي عن الحقيقة ، بحيث أن ما هو موجود لا يوجد الا بقدر ما يدين بوجوده لما هو اسمى منه ، ولا يكون ما هو كائن عليه ولا يمتلك ما يمتلكه الا بفضل ذلك الاسمى . ان الروحي هو وحده الحقيقي . وما يوجد لا يوجد الا بقدر ما يشكل روحية . الجمال الطبيعي انعكاس اذن للروح . ولا يكون جميلا الا بقدر ما يصدر عن الروح . وعليه ، ينبغي أن نفهمه على انه كيفية ناقصة للروح ، كيفية متضمنة بذاتها في الروح ، كيفية مجردة من الاستقلال وتابعة للروح .

لا ينطوي اذن التحديد الذي نفرضه على علمنا على اي وجه من وجوه العسف . فالجمال الذي ينتجه الروح هو موضوع الروح ، خلقه ، وكل خلق يصدر عن الروح موضوع يتعذر إنكار شرفه وعلو مرتبته .

سيكون لزاما علينا أن نمحص عن كثب ، في اطار علمنا ، العلاقات بين الجمال الفني والجمال الطبيعي ؛ وبالفعل ، انهـا لمسالة بالغة الاهمية مسالة العلاقات بين الفن والطبيعة . هنا يكفيني أن انحي جانبا ماخذ المسف . فليس جميلا الا ما يجد تعبيره في الفن ، بوصفه خلقا روحيا ؛ ولا يستأهل الجمـال الطبيعي هذا الاسم الا في نطاق علاقاته بالروح . وكل ما رمينا الى قوله هو ان العلاقات بين كلا نوعي الجمال ليست محض علاقات جوار .

في وسعنا اذن أن نوضح موضوع دراستنا بالقول انه يتالف من ملكوت الجمال ، واذا شئنا المزيد من الدقة ، مـن مضمار الفن . وحين نريد ان نمحص موضوعا لم يسبق له ان كان الا متصورا ، فانه يمثل امامنا باديء ذي بدء وكأنه يسبح في جو كدر غامض ونور غسقي ، ولا نشرع بتبيينه على حقيقته الا بعد تحديد حدوده بفصله عن المضامير الاخرى . وعليه ، سوف نبدأ هنا بالاهتمام ببعض التصورات التي يمكن ان تواجهنا اثنـاء دراستنا .

يتدخل الجمال في جميع ظروف حياتنا ؛ فهو الجنـي الانيس الذي نصادفه في كل مكان . وعندما نجيل الطرف حولنا لنتبين اين وكيف وباي شكل يتجلى لنا ، يتضح لنا انه يرتبط منذ القدم باوثق الروابط بالدين والفلسفة . يتضح لنا بوجـه الخصوص ان الانسان لجأ على الدوام الى الفن كوسيلة لوعـي اسمى أفكار روحه واهتماماته . وقد صبت الشعوب ارفـع تصوراتها في نتاجات الفن ، وعبرت عنها ووعتها بواسطة الفن . ان الحكمة والدين يتجسدان عينيا في اشكال يخلقها الفن الذي يضع بين أيدينا المفتاح الذي بفضله نمتلك القدرة على فهم حكمة العديد من الشعوب ودياناتها . فقد كان الفن ، في الكثير من الاديان ، الوسيلة الوحيدة التي استخدمتها الفكرة الوليدة في الروح كي تغدو موضوعا للتصور . وهذه المسالة هي التي تبغي

اخضاعها لتمحيص علمي ، او بالاحرى ، فلسفي ــ علمي

ــ ب ــ

نقطة انطلاق علم الجمال

أول سؤال يمثل امام ذهننا هو التالي : من اين نبـــدأ في عرض علمنا ، وما ذا الذي سنعتمده مدخلا الى مثل هــذه الفلسفة في الجمال ؟ غني عن القول ، بالفعل ، انه يتعــذر عرض علم من العلوم بدون تحضير ، لكن التحضير يكون لازمــا مطلق اللزوم حين يكون بيت القصيد علوما موضوعها ذو طبيعة روحية .

أيا يكن موضوع علم من العلوم ، وايا يكن العلم ذاته ، فلا بد أن تأسر انتباهنا نقطتان: اولا ، كون مثل ذلك الموضوع **موجودا**، وثانيا ، كوننا نعرف **ما** هو .

في العلوم العادية لا تنطوي اولى تينك النقطتين علــى اي إشكال ، بل قد يبدو من السخف ان نطالب بالبرهنة على وجود مكان ، ومثلثات ، ومربعات ، الخ ، في علم الهندسة ؛ وعلــى وجود الشمس والنجوم والظاهرات المغنطيسية ، الخ ، فــي الفيزياء . ففي هذه العلوم ، التي تهتم بما هو موجود في العالم الحسي ، يكمن أصل المواضيع في التجربة الخارجية ، وبدلا من **البرهان عليها** يُعتقد انه يكفي **بيانها** . ولكن حتى في اطــار العلوم غير الفلسفية يمكن ان تحوم الشكوك حول وجـــود مواضيعها ، وعلى سبيل المثال في علـــم النفس ، في مذهب الروح ؛ وبالفعل ، يسعنا أن نتساءل هل ثمة وجود لنفس ، لروح ، اي لكيانات ذاتية ، لامادية ، مثلما يسعنا ان نتساءل في اللاهوت هل ثمة وجود لله . حين تكون الاشياء من طبيعة

ذاتية ، اي حين لا يكون لها من وجود الا في الروح ، فلا تدخل في عداد العالم المادي الحسي ، نعلم انها لا تمثل في الروح الا بوصفها نتاجات لنشاطه الذاتي . وهنا قد تقوم عدة احتمالات: فإما ان نشاط الروح تجلى في تكوين تصورات وحدوس داخلية، وإما انه بقي مجدبا عقيما ؛ وفي الحالة الاولى يمكن أن تكون تلك النتاجات قد اختفت ايضا او انحطت الى **تصورات ذاتية محضة**، يستحيل علينا أن نعزو الى مضمونها كينونة ــ في ــ ذاتها ــ ولذاتها . وتحقيق هذا الاحتمال او ذاك لا يعود مرهونا الا بالمصادفة . هكذا يظهر الجمال ، على سبيل المثال ، في كثير من الاحيان في التصور ، لا بوصفه ضروريا في ذاته ولذاته ، وانما كمنبع عرضي لمحض متعة ذاتية . وكثيراً ما تكون حدوسنا وملاحظاتنا وادراكاتنا الحسية الخارجية خداعة ومغلوطة اصلا؛ فكم بالاحرى حال تصوراتنا الباطنة ، وهي التي تنطوي على اكبر قدر من الحيوية بحيث تقودنا لا محالة الى الهوى !

ان ذلك الشك الذي يحوم حول المسألة المتعلقة بمعرفة هل يوجد او لا يوجد بصورة عامة موضوع للتمثل وللحدس الداخليين ، وكذلك المصادفة التي تتحكم في تكوين هذا التمثل او هذا الحدس في الوعي الذاتي مثلما تتحكم في مطابقته او عدم مطابقته للموضوع في كينونته ــ بذاته ــ ولذاته، اقول ان ذلك الشك وتلك المصادفة يوقظان بحق تلك الحاجة العلمية السامية كل السمو التي تقتضي ان يقام البرهان على ضرورة هذا الموضوع او ذاك حتى ولو كان موجودا اصلا .

حين تتم تلك البرهنة على نحو علمي حقا ، فانها تستدعي بحكم ذلك جوابا على السؤال الآخر : السؤال المتعلق بمعرفة ماهية الموضوع . وقد يجرنا الالحاح على هذه النقطة الى ابعد مما ينبغي ؛ لذا سوف نكتفي بالملاحظات التالية .

ان العلوم الفلسفية هي تلك التي تحتاج اكثر من غيرها الى مدخل ، لان الموضوع والمنهج على حد سواء في العلوم الاخرى

معروفان ؛ فموضوع العلم الطبيعي مثـلا النبات او الحيوان ، وموضوع علم الهندسة المكان .

ان موضوع علم من علوم الطبيعة هو اذن شيء معطى ، لا حاجة به لا الى تعريف ولا الى توضيح . وكذلك الحال فيمـا يتعلق بالمنهج الذي يجري تعيينه مرة واحدة ونهائية ويسلم به الجميع . أما العلوم التي تتعاطى ، على العكس ، في نتاجـات الروح ، فان الحاجة الى مدخل ، الى مقدمة ، تكون اكثـر إلحاحا . فسواء أتعلق الامر بالحقوق ، ام بالفضيلـة ، ام بالخلقية ، الخ ، وأم كذلك بالجمال ، فان الموضوع هنا ليس من المواضيع التي تحظى بتحديدات ثابتة بما فيه الكفايـة ومقبولة عموما ، بحيث تنتفي الحاجة الى الانكباب عليه بمجهود خاص . بل على العكس ، ففي علم الجمال ، على سبيل المثال ، تشتد الحاجة الى تقليب النظر في مختلف تصورات الجمـال الواحد تلو الآخر ، والى استعراض مختلف وجهات النظر وشتى المقولات التي جرى تطبيقها على الجمال ، والى تحليلها ، والى محاولة استخلاص مفهومها بعد مقابلتها عقليا بالوقائع والمعطيات التي بحوزتنا ، للوصول بالتالي الى تعريف للجمال . ويتوجب علينا ، لهذا الغرض، أن نعمد الى استعمال الافكار التي بحوزتنا اصلا ، لنرى الا يمكن للمفهوم الذي نجد في إثره أن ينبثق من تلقاء نفسه من ذلك المدخل بالذات .

ان ما يبرر هذه الطريقة في المعالجة هو أن التناول الفلسفي لموضوع من المواضيع ، كما سبق ان قلنا ، لا يمت بصلة الـى المحاكمة العقلية المعتادة بأقيستها ، وتسلسل أفكارها، الخ . ان علما من العلوم الفلسفية لملزم بأن يدع جانبا وجهات النظـر والطرائق التي تتبناها العلوم الاخرى ، لينشيء بنفسه مفهومه، وكذلك تبريره . وقد يحدث ، ابان المعالجة الفلسفية لموضوع من الموضوعات ، ان تبرز منظومات اخرى من الافكار ، وتمثلات

وتصورات اخرى؛، لتتصدر المكانة الاولى ولتحل محل المنهج الفلسفي البحت؛ وحتى في هذه الحال، لا بد ان تحتوي تلك الافكار والتمثلات والتصورات على عناصر من اللزوم، والا تكون محض نتاجات عسفية، عرضية، اعتباطية، لا قوام لها ولا غد. وحين تكون كذلك هي الحال، نستطيع أن نعزف عن البدء بالتصور الخارجي لنتناول الشيء ذاته مباشرة.

لكن يحدث ان يكشف لنا كل علم خاص، متى ما اعتبرناه علما فلسفيا، عن روابطه بعلم سابق. فهو يبدأ بمفهوم موضوع محدد، بمفهوم فلسفي محدد، لكن لا بد ان يتجلى هذا المفهوم من الاساس على انه لازم. فما هو مفترض لا بد ان يكون حقيقا بان يفرض ذاته بلزومه. ولا يسعنا فلسفيا ان نتعلل بتمثلات وأن نجعل نقطة انطلاقنا مبادىء لم تنجم اصلا عن انشاء سابق. ان المسلمات والافتراضات لا بد ان تمتلك لزوما مثبتا ومبرهنا عليه. ففي الفلسفة، لا يجوز القبول بأي شيء اذا كان لا يملك صفة اللزوم، الامر الذي يعني ان كل شيء فيها لا بد ان تكون له قيمة نتيجة من النتائج.

تؤلف فلسفة الفن حلقة لازمة في مجمل الفلسفة. وأذا نظرنا اليها من هذا المنظور، ما امكننا فهمها الا على ضوء المجموع. فعلى هذا النحو فقط يمكن البرهان على وجودها وتبريره، لان البرهنة على شيء ما انما تعني ابراز لزومه. ولا يدخل في نيتنا ان نقوم هنا بهذه البرهنة، أن نعيد تكوين الفلسفة بدءا من مفهومها. كل ما نريد فعله هو ان نرى الى مفهوم فلسفة الفن من منظور المفترض او المأخوذ Lemme مثلما يتوجب ان نفعل ذلك مع كل علم فلسفي منظور اليه على حدة. ان الفلسفة في مجموعها هي وحدها التي تعطينا معرفة الكون بوصفها كلية عضوية، كلية تتطور بدءا من مفهومها وتؤوب الى ذاتها من دون ان تخسر شيئا مما يجعل منها مجموعا، كلا واحدا ترتبط سائر أجزائه بعضها ببعض برابط اللزوم، وتؤلف

من خلال ذلك الاتحاد بذاتها عالما من عوالم الحقيقة . وفي الاكليل الذي يشكله ذلك اللزوم العلمي ، يمثل كل جزء دائرة مرتدة على ذاتها ، من دون ان يكف عن ان تكون له مع سائر الاجزاء علاقات لزوم ؛ يمثل الهنا الذي منه يستمد أصله وفي الوقت ذاته الهناك الذي يصبو اليه من جديد ، مولدا من باطنه الخصيب عناصر جديدة يغني بها المعرفة العلمية . وعلى هذا النحو ، لن يكون هدفنا الراهن الاندفاع في البرهنة على فكرة الجمال ، مستنبطين اياها كنتيجة لازمة من المسلمات السابقة للعلم التي فيها تكوّنت ، وانما ان نقفو اثر التطور الموسوعي للفلسفة في مجملها وتطور فروعها العلمية الخصوصية . ان مفهوم الجمال والفن في نظرنا مسلمة تنبع من نسق الفلسفة . لكن بما انه يتعذر علينا ان نمحص هنا ذلك النسق وعلاقاته بالفن ، فاننا نبقى بعيدين عن وضع اليد على المفهوم العلمي للجمال ، ويتوجب علينا ان نكتفي بمعرفة مختلف عناصره ومظاهره كما تمثل او كما جرى تصورها سابقا في مختلف تصورات الجمال الفني التي تدخل في عداد الوعي العادي . وانما انطلاقا من تلك التمثلات نأمل في الوصول الى تصورات أمتن اساسا ، مما سيتيح لنا باديء ذي بدء ان نكوّن فكرة عامة عن موضوعنا وأن نستحصل ، بفضل تحليل نقدي سريع ، على معرفة مأمولة بالتعيينات الاعلى والاسمى التي سنتصدى لها في مرحلة تالية . وبهذه الصورة ، سيكون تأملنا المدخلي الاخير مدخلا الى دراسة الشيء ذاته ووسيلة في الوقت نفسه للتوجه نحو الموضوع الذي يعنينا والذي سيستغرق من الان فصاعدا انتباهنا كله .

وهنا ، حيث نعزل ذلك العلم لذاته ، نبدأ بداية مباشرة ؛ فنحن لا نعتبر ذلك العلم نتيجة ، لاننا لا نقيم وزنا للمقدمات . لذا لا نجد امامنا في البدء سوى تصور واحد ، هو تصور رجود

اعمال فنية . وهذا التصور العام حقيق بأن يقدم لنا نقطة انطلاق اكثر مواءمة . وسوف نبدأ بالفعل بتكوين فكرة واضحة عن ذلك التصور وعن وجهات النظر التي كانت ترتبط به آنفا . وهذا سيتيح لنا أن نتحقق من التصور العام وأن نبرره ، وأن نظهر للعيان العلاقات التي يقيمها مع مضمون الفن ومع جانبه المادي على حد سواء .

تواجهنا هنا في الفن كيفية خاصة لتظاهر الروح . الفن شكل خاص يتجلى فيه الروح ، لان في وسع هذا الاخير ، كي يحقق ذاته ، ان يتلبس أشكالا اخرى ايضا . والطريقة الخاصة التي يتجلى بها الروح تشكل في الاساس والجوهر نتيجة . والبحث عن الطريق الذي يسلكه ليتلبس ذلك الشكل والبرهنة على لزوم هذا الاخير يدخلان في نطاق علم آخر لا بد ان تكون قد تمت معالجته مسبقا . وعلى هذا النحو فان الفلسفة نفسها ، حين تبدأ شيئا ما ، فانها لا تفعله كما لو انه بداية مباشرة ، بل تبين انه شيء مشتق ، شيء مبرهن عليه ؛ وهي تقتضي ان يثبت ان وجهة النظر المأخوذ بها قد فرضت نفسها لزوما . والفلسفة هي ذاتها التي تتطلب للبداية ، لمفهوم الفن ، مقدمة وسابقة ، مثلما تتطلب ان يكون هذا المفهوم نتيجة مبرهنا عليها ، نقطة وصول لازمة . وليس في العلم ، اذا صح التعبير ، بداية مطلقة . وغالبا ما يكون المقصود بالبداية المطلقة بداية مجردة ، بداية لا يفترض فيها ان تكون سوى بداية . لكن بما ان الفلسفة كلية ، فان لها ، بما هي كذلك ، بدايتها في كل مكان . والحال ان هذه البداية هي في كل مكان ، وفي الاساس والجوهر ، نتيجة . ينبغي اذن أن نرى في الفلسفة دائرة مرتدة على نفسها .

لكن نظرا الى اننا لا نضع نصب اعيننا هنا سوى جزء من الفلسفة ، لا مقدماتها وسوابقها ، فاننا لمضطرون الى ان نوضح

في هذا المدخل وجهة النظر التي نزمع الانطلاق منها . ان ما نستطيع هنا قبوله كمقدمات وسوابق هو تصورات لوعينا ، وانما بهذه التصورات سنربط ما نريد ان نقوله لتوضيح وجهة نظرنا ؛ سوف نبدأ اذن بالتصورات التي في متناولنا .

سوف نبين في مدخل اول ، بصورة عامة على الاقل ، الطريقة التي ننوي ان نعالج بها موضوعنا ، ولو كان السبب الوحيد لذلك تعارضها مع طرائق اخرى في معالجته . ثانيا ، سوف نبحث في تصوراتنا عن تلك العناصر القمينة منها بأن تقدم لنا المواد ، الاحجار ، لبناء مفهومنا . وهذا معناه اننا لن نترك التصورات في الشكل الذي سنجدها عليه ، بل سنقتبس من مضمونها كل ما هو لازم وجوهري لمفهومنا الفلسفي . غير ان الاجزاء الاخرى من الفلسفة هي التي ستشكل المدخل العلمي حقا وفعلا . سوف نعرض اذن في المقام الاول طريقتنا في معالجة الموضوع ، كي نفحص في المقام الثاني التعيينات التي لها علاقة بالمضمون .

لقد كان الهدف مما قلته ان ابين كيف ينبغي ان يكون المدخل الذي يوضع لعلم فلسفي . فهذا المدخل لا يمكن ان يكون كاملا ، لان المدخل الكامل يدخل في عداد الجزء الآخر ، الجزء الاجمالي ، من الفلسفة . والحال ان ما يعنينا هنا هو الجزء الخاص . ولتوضيح وجهة النظر هذه ، ينبغي ان نتجه بأنظارنا نحو التصورات التي تحدد المضمون الممكن لمفهومنا ، بحكم ارتباطها بموضوعنا .

لنعرض اولا الطريقة التي نزمع ان نعالج بها موضوعنا . واذا بحثنا ، في تصدينا لهذه المهمة ، عن التصورات التي يؤويها رأسنا بصدد الجمال ، عن الافكار التي يكوّنها البشر لانفسهم عن الفن ، لوجدنا اولا افكارا وتصورات تقف موقف المعارضة من فلسفة في الفن وتزرع في طريقها الصعاب .

تلك التصورات مثناة عددا

– ج –

اعتراضان على فكرة فلسفة في الفن

يتذرع اول هذين الاعتراضين بلاتناهـي مضمار الجمال ، بالتنوع اللامتناهي لما يسمى بالجمال . اما الاعتراض الثاني فهو ذاك الذي يتذرع بأن الجمال ، من حيث انه موضوع الخيـــال والحدس والشعور ، لا يصلح زعما لان يكون موضوعا لعلم ولا يتقبل معالجة فلسفية .

يقولون ، في ما يقولون ، انه انما بفضل الفن على وجـــه التعيين نستطيع ان ننعتق من ملكوت الافكار العكر ، الغامض ، الغسقي ، كي نسترجع حريتنا ونرقى الى الملكـــوت المشرق الرائق للظواهر الودية الاليفة . وعليه ، فان الرغبة في ربط الفن بالافكار تبدو للوهلة الاولى رغبة متناقضة .

لنعكف باديء ذي بدء على اول ذينك الاعتراضين .

فيما يتعلق بالاول منهما ، نحن نعلم بصورة عامة ان الاشياء الجميلة لامتناهية التنوع : إبداعـــات النحت ، الموسيقى ، الرسم ، هذا اذا لم نتكلم عن إبداعات اخرى كثيرة . وفـــي الاساس ، يقدم لنا كل فن خاص كمية لامتناهية من الاشكال ، ولا تقع تحت حصر الاشكال التي ينتجها كل فن لدى مختلـــف الشعوب ، في مختلف العصور ، الخ ! ما الذي لم يعتبر جميلا لدى شعوب شتى ، في كل عصر من عصورها ؟ وما اكثر الفروق بين جميع تلك الاشياء التي لا تقع تحت حصر ! وكيف السبيل الى تصنيفها ؟ لهذا يقال لنا ان ذلك التنوع وتلك الكثرة ، اللذين

يسمان بميسمهما نتاجات الفن اكثر مما يسمان اي نتاج آخر من نتاجات الروح ، ينصبان في وجه بناء علم للجمال عقبة كأداء لا تذلل . ويظهر ان الفن يتعذر عليه ان يصلح لدراسة علمية ، لانه بوصفه نتاجا للمخيلة التي تطال يدها كل غنى الطبيعة يمتلك ، علاوة على ذلك ، القدرة على خلق اشكال يستمدها من نفسه . والحال أن كل علم هو علم للضروري ، لا للعرضي .

ان طريقة العمل المعتادة في العلوم هي اتخاذ بعض الاشياء الخاصة ، بعض الوقائع ، بعض التجارب، بعض الظاهرات، الخ، اساسا وقاعدة ، وذلك كي يتم ، في مرحلة تالية ، استنباط مفهوم منها يكون هو ، في الحالة التي تعنينا هنا ، مفهوم الجمال ، ونظريته . يتوجب اذن اولا السيطرة على الاشكال الخاصة ، فرزها الى اصناف ، على ان يتم في مرحلة تالية استنباط قواعد خاصة صالحة لكل نوع ويفترض فيها ان تكون بمثابة طرائق لاعداد أعمال فنية او لصنعها . على هذا النحو يمكن ان تتكون ، على ما يقال لنا ، نظرية في الفن . وليس بيت القصيد هنا البحث والتدقيق الذكي ، الثاقب ، البارع ، في أعمال فنية خاصة ؛ وانما المقصود شيء آخر اعطى نتائج اكثر فائدة وجوهرية وكمالا ، لكن لم يسهم بكثير او قليل في انشاء النظرية بوجه عام . وقد اتضح ان النتائج التي تم الحصول عليها عن سبيل تلك المعالجة لمواضيع الفن المتنوعة العديدة جاءت سلبية ، وما كان من الممكن الا أن تجيء سلبية .

باتباع هذا الطريق ، يستحيل اكتشاف قاعدة يمكن اعتمادها للفصل طبقا لها في ما هو جميل وما هو غير جميل . وبعبارة اخرى ، يستحيل صوغ معيار للجمال . معلوم ان الاذواق تختلف الى ما لانهاية ، de gustibus

non disputandum (١) ؛ وعليه يتعذر تعيين قواعد عامة قابلـة للتطبيق على الفن . وحين يتضح ان النتيجة المستحصل عليها على ذلك النحو اقل سلبية ، وحين يكون لها ، بالرغم مـن سلبيتها ، مضمون ايجابي ، فان هذا المضمون لا يمكن ان يكون الا بالغ التجريد والسطحية . وفي الواقع تتباين التحديـدات ويختلف بعضها عن بعض أشد التباين والاختـلاف بحيث لا يتكشف اي منها عن انه اساسي وقابل للتطبيق على كل ما هو جميل . وفي المستطاع على الدوام اكتشاف تحديدات اخرى ، قابلة بدورها للتطبيق على ما هو جميل ، ولكن ليبس على هذا الجمال الآخر او ذاك ، ليس على الجمـال الذي يعنينـا . والتعريـف المطلق العمومية ، التعريف الـذي يبقى بعـد كل حذف واستبعاد ، هـو ذاك الذي ينص علـى أن مقصد الفن ان يوقظ فينا احساسات ممتعة عن طريق خلق أشكال لها ظاهر الحياة . وليس ثمة شيء اكثر إبهاما من هـذا التعريف ، وتعبير «احساسات ممتعة» سرعان ما يسترعـي انتباهنا بغثاثته . لقد مر حين من الزمن لم يكن يدور فيـه حديث الا عن تلك الاحساسات الممتعة ، وعن نشوئها وتطورها، وفي ذلك الزمن تحديدا رأت النور نظريات كثيرة في الفن . وفي آخر أطوار الفلسفة الفولفية (١) على وجه الخصوص أثار ذلك المفهوم ، أو بالاحرى تلك المقولة ، مناقشات كثيرة ، لكـن مضمونها كان أهزل من ان تبنى عليه تطويرات فكرية . والـى

---

١ ـ لا نقاش في الاذواق : مثل سائر لاتيني لدى السكولائيين في العصر الوسيط ، مؤداه ان كل انسان حر في التفكير وفي العمل كما يحلو له . «م»

٢ ـ نسبة الى البارون كريستيان فون فولف : فيلسوف مثالي الماني ، من أتباع فلسفة لايبنتز (١٦٧٩ ـ ١٧٥٤) . «م»

تلك الحقبة عينها تعود ولادة مصطلح **الاستطيقا** . فبومغارتن (١) هو الذي أطلق اسم **الاستطيقا** على علم تلك الاحساسات ، على نظرية الجمال تلك . وذلك المصطلح مألوف لدينا نحن الالمان ، لكن الشعوب الاخرى تجهله . الفرنسيون يقولون **نظرية الفنون** او **نظرية الآداب الجميلة** (٢) ؛ والانكليز يدرجونها في **النقد** Critic . وقد حظيت المبادىء **النقدية** لهوم (٣) بـرواج عظيم في عهد نشر مؤلفه . والحق ان مصطلح **الاستطيقا** ليس انسب المصطلحات . وقد اقترحت تسميات اخرى : «نظرية العلوم الجميلة» ، «الفنون الجميلة» ، لكن تلك التسميات لم يكتب لها البقاء ، وليس بلا سبب . وقد استخدم ايضا مصطلح «الكاليسطيقا» (٤) ، لكن المقصود هنا ليس الجمال بوجه عام ، وانما الجمال بوصفه إبداعا فنيا . سوف نأخذ اذن بمصطلح **الاستطيقا** ، ليس لان الاسم لا اهمية له تذكر عندنا ، وانما لان هذا المصطلح فاز بحقوق المواطنية في اللغة الرائجة ، وهذه بذاتها حجة لا يستهان بها في تأييد الابقاء عليه .

ان هذه الكيفية في محاكمة الامور لا تتعدى نطاق تلك النتائج السطحية تماما في المسألة التي تعنينا : مسألة مفهوم

---

١ ـ الكسندر غوتليب بومغارتن : استاذ فلسفة ، من اتباع لايبنتز وفولف ، اول من عرف علم الجمال في مؤلفه «الاستطيقا» (١٧١٤ ـ ١٧٦٢) . «م»

٢ ـ بالفرنسية في النص الالماني : Théorie des Arts, des Belles - Lettres.

٣ ـ اللورد هنري هوم ، قاضٍ في اسكوتلندا ، مؤلف «عناصر النقد» الصادر في ادنبورغ في ١٧٦٢ ـ ١٧٦٦ (١٦٩٦ ـ ١٧٨٢) . «م»

٤ ـ مصطلح منحوت لم تكتب له الحياة ، ويعني حرفيا «علم الجمال» ، من اليونانية «كالوس» اي الجمال . «م»

الفن . وكذلك هي الحال اصلا في العلوم الاخرى . فليس عن طريق تمييزنا لنوع من الانواع بتعريف ما نتوصل الى مفهوم هذا النوع . فحتى نعرف ما هو هذا الحيوان او ذاك ، على سبيل المثال ، فهل يكفي ان نكوّن فكرة عنه بحسب الحيوانات التي نعرفها ؟ بتاتا . فلو عرّفنا الحيوان ، على سبيل المثال ، بحركيته الحرة ، بمقدرته على التنقل ، الخ ، لاتضح لنا بسرعة ان المحارة وحيوانات اخرى كثيرة لا تدخل في نطاق هذا التعريف ؛ ولو عرّفناه بحساسيته ، لتبين لنا ان المستحية «١» وما هي بحيوان ، تمتلك مع ذلك الحساسية . وكل مرة نريد فيها تمييز الانواع والاجناس بواسطة تعاريف منفردة ، نجد انفسنا وقد اصطدمنا بأمثلة لا تدخل في نطاق هذه التعاريف . نخطىء اذن لو تصورنا ان العلم يسلك على الدوام ذلك الطريق. وهو طريق مسدود تماما بالنسبة الى الفلسفة .

لقد تغيرت وجهة الفلسفة بصورة عامة ، وسلك البحث الفلسفي دروبا اخرى . هل كان تغير الاتجاه هذا ضروريا ؟ ليس علينا ان نمحص الامر هنا ؛ فبحث كهذا هو جزء من البحث في طبيعة المعرفة الفلسفية ، وقد فعلنا ذلك في مؤلفنا **المنطق** . اننا لن نعيد هنا الى الاذهان سوى بعض الوقائع التاريخية او الافتراضية . وما ينبغي أن يكون اساسا وقاعدة ليس الخاص ، ليس الخصوصيات ، ليس الاشياء والظاهرات ، الخ ، الخاصة ، وانما **الفكرة** . فبها ، بالكلي العام ، ينبغي البدء . في كل مكان ، وبالتالي في مضمارنا ايضا . بفكرة الجمال ينبغي ان نبدأ . اما النظريات المزعومة فتبدأ ، على العكس ، بالخصوصيات لكي تستخلص منها المفهوم ، الكلية .

---

١ — زهرة الميموزا . «م»

ان الفكرة ، في ذاتها ولذاتها ، هي التي تأتي هنا في المقـــام الاول ، وليس بوصفها فكرة مشتقة ، مستنبطة من مواضيـــع خاصة . وسوف نعود الى الكلام عن هذا البدء . ونحن نعطي كلمات افلاطون كامل دلالتها : «يجب البدء لا بالمواضيع الخاصة، الموصوفة بأنها جميلة ، وانما بالجمال» . بابتدائنـــا بالفكرة ، ننحي جانبا العقبة ، الحرج الذي يمكن ان يسببه لنا التنـــوع الكبير ، الكثرة اللامتناهية للاشياء التي توصف بأنها جميلة . ولا تعود التعارضات القائمة بين الاشياء الموصوفة بأنها جميلـة تزيغنا عن طريقنا : فتلك التعارضات تنحى جانبا ، تلغى ، في الوقت ذاته الذي تنحى فيه جانبا كميـــة الاشياء المتناقضة ، كتلتها . اننا نبدأ بالجمال بما هو كذلك . لكن هذه الفكرة ، التي هي **واحدة** ، لا بد فيما بعد ان تتمايز ، ان تتخصص انطلاقا من ذاتها ، ليتولد عنها التنوع ، الكثرة ، الفروق ، الاشكال والأوجه المختلفة والعديدة للفن ، تلك الاشكال والاوجه التي تتجلى عندئذ بوصفها منتجات ضرورية ، لازمة .

ان سببا ثانيا للحرج قد يبرز عند معالجة فلسفـة الفن ، ويكون مصدره في هذه الحال ما نحن فيه من جهل بالمعيار الذي يسمح لنا بأن نتعرف ما هو جميل ، كما قد يكون مصدره كل اقتناع او رأي مباشر يتصور أن الجمال لا يمكن ان يدخل فـي اختصاص الفلسفة . لنضرب صفحا ، باديء الامر ، عن التوكيد القائل ان المعرفة ، وبالتالي الفلسفة ، يجب ان تحد صلاحيتهما بما يتصل فقط بالحدس والاحساس والشعور . هذا على الاقل ما يجري توكيده والتسليم به بصدد الدين ؛ أما فيما يتعلـــق بالفن فهناك تسليم بالاحرى بأن من المباح الانكباب على التفكير والتأمل بخصوصه . يقال لنا ان الفكر ينهج نهجا منطقيـــا ، علميا ، فلسفيا ، لكن الجمال والفن من طبيعة يفلتان معها من سلطان الفلسفة . ويتجلى الفن ، على ما يقوله القائلون ، فـي

شكل يبدو وكانه ينافي الفلسفة . فحقل عمل الفن محدود بدائرة مشاعرنا وحدوسنا ، وهي الدائرة التي تقع ، من جهة اخرى ، تحت سلطان المخيلة ، وتتوجه بالتالي ، وعلى اساس ذلك الزعم ، الى مضمار من الروح مغاير تماما للذاك الذي تتوجه اليه الفلسفة ، وتوقظ من ثم نسقا من الافكار مغايرا تماما للفكر الفلسفي . وثمة راي رائج يقول ان الحياة بوجه عام ، وكل ما يدخل في عدادها ، بما في ذلك الفن ، لا يمكن عقلهما بواسطة الفكر . ويبدو ان المساعي الى الافلات من إسار المفهوم انما تجري على صعيد الفن تحديدا ، لان موضوعه ، على ما يتصور المتصورون ، يتنافى والفكر ، يتنافى والمفهوم ، ومن يشأ ادخال الفكر على عمل من الاعمال الفنية يقض على الجانب الفني النوعي فيه .

كلمات قليلة نريد ان ندلي بها بخصوص هذه العقبة التي يراد بها نفي امكانية تعرّف عمل من الاعمال الفنية . ولا يتسع المجال هنا للالحاح على التفاصيل .

اذا كان ثمة واقعٌ لا مجال للمماراة فيه فهو امتلاك الروح المقدرة على النظر الى نفسه ، وكونه محبواً بوعي يجعله قادرا على التفكير بنفسه وبكل ما ينبثق عنه . ذلك ان التفكير يشكل بالفعل الطبيعة الاكثر صميمية وجوهرية للروح . وبفضل هذا الوعي المفكر الذي يمتلكه الروح تجاه ذاته ومنتجاته ، مهما يكن ظاهر الحرية ، بله العسف ، الذي يمكن ان تتلبسه هذه المنتجات ، ياتي سلوك الروح ، اذا كان حقا وفعلا محايثا فيها، مطابقا لماهيته وطبيعته. والحال ان الفن والآثار الفنية، بانبثاقها عن الروح وتولدها عنه ، تكون هي ذاتها من طبيعة روحية ، حتى وأن كان تمثيلها يتلبس ظاهرا حسيا ، شريطة ان يكون هذا الظاهر مشبعا بالروح . من هذا المنظور نرى ان الفن اقرب الى الروح وفكره من الطبيعة الخارجية ، الجامدة الهامدة ؛

والروح لا يلتقي الا ذاته في منتجات الفن . وحتى اذا كان عمل بعينه من الاعمال الفنية لا يعبر عن افكار ومفاهيم ، بل يمثل تظهير المفهوم انطلاقا من ذاته ، استلابا نحو الخارج ، فان الروح يمتلك المقدرة لا على تعقل نفسه في شكل مناسب له هو شكل الفكر ، بل ايضا على تعرف نفسه بما هو كذلك في استلابه في شكل الشعور والحساسية ، وبالاختصار ، على عقل ذاته في ذاته الاخرى تلك ؛ وهو يفعل ذلك بتحويله ذلك الشكل المستلب الى فكر وبإرجاعه اياه على هذا النحو الى ذاته. والروح ، بسلوكه هذا المسلك ازاء ذلك الآخر المغاير للذاته ، لا يقترف جرم الخيانة وعدم الوفاء بحق ما هو عليه فعلا وواقعا ، ولا يتناسى ذاته او يشطب عليها او يظهر عجزه عن الامساك بما يختلف عنها ، بل يعقل على العكس ذاته ونقيضها معا . وبالفعل، ان المفهوم هو الشمولي الذي يبقى ويستمر في تظاهراته الخصوصية ، الذي يتخطى ذاته والآخر المغاير للذاته ، ويمتلك من ثم القدرة والفعالية اللازمتين لالغاء الاستلاب الذي فرضه على نفسه . لهذا يدخل العمل الفني ، ألذي يستلب فيه الفكر ذاته عن ذاته ، في عداد الفكر المفهومي ، والروح اذ يخضعه للتمحيص العلمي انما يلبي حاجة طبيعته الاكثر صميمية . ونظرا الى ان الفكر هو ما يشكل ماهية الروح ومفهومه ، فان الروح لا يشعر بالرضى الا اذا غلف بالفكر جميع منتجات نشاطه وجعلها بالتالي منتجات ذاته حقا وفعلا . والحال ان الفن ، وان لم يكن ارقى اشكال الروح ، لا يتلقى تكريسه الحقيقي الا في العلم ، كما سنرى ذلك بمزيد من الوضوح في موضع آخر .

في مستطاعنا أن نضيف الى ما تقدم ان عصرنا ياتينا باسباب جديدة تبرر تطبيق وجهة نظر الفكر على الفن ، وتنبع هذه الاسباب من العلاقات التي قامت بيننا وبين الفن ، تنبع من مستوى ثقافتنا وشكلها . ان الفن لم يعد له بالنسبة الينا ذلك

المقصد السامي الذي كان له سابقا . انما اضحى بالنسبة الينا موضوعا للتصور والتمثل ، وتجرد من ذلك الطابع المباشر ، من ذلك الامتلاء الحيوي ، من تلك الحقيقة التي كانت له في عصر ازدهاره ، لدى الاغريق . من الممكن ان نبدي أسفنا وتحسرنا على ان الجمال السامي للفن الاغريقي او مفهـــوم ذلك العصر الماجد ومضمونه قد اضحت بحكم الاشياء الزائلة بالنسبـــة الينا ؛ ونستطيع ان نفسر ذلك بتفاقم مصاعب الحياة ، وهـــو تفاقم يرجع بدوره الى ما طرأ على حياتنا الاجتماعية والسياسية من تعقيد متزايد ، ويمكننا ان نبدي اسفـــا وتحسرا على ان انتباهنا تستغرقه اهتمامات حقيرة ووجهات نظر نفعية ، مما افقد النفس البشرية السكينة والحرية اللتين يستحيل بدونهما التمتع المتجرد بالفن . ولقد اضحت ثقافتنا بأسرها ثقافـــة محكومة برمتها بالقاعدة العامة ، بالقانون . وقد أطلق على هذه التحديدات العامة اسم المفاهيم ، وغدا المفهوم ذاته تحديـــدا مجردا . وقد نطق شيللر بهذا الصـــدد بالكلمات الواجبة : الجميع في العدد واحد ؛ كئيب هو السلطان الذي يمارســه عليهم المفهوم (١) . وقد أمسى من عادة عقلنا ، بل من شبـــه

---

١ ـ شيللر : «التنوع» :

كثيرون هم الاخيار والاذكياء ، لكنهم جميعا في العدد واحد .

فهم يخضعون للمفهوم ، لا ، بل ـ واأسفاه ! ـ للقلب المحب .

كئيب هو سلطان المفهوم : فمن الف شكل متغير ،

لا يصنع سوى شكل واحد يتيم ، فقير وفارغ .

لكن الحياة والفرح يكونان على اشدهما حيثما للجمال

سيادة ، فالواحد الازلي يعاود ظهوره في ألف شكل .

طبيعته الثانية ، ان يعرّف الخاص وفقـــا للمبادىء العامة : الواجب ، المبدأ ، الحق ، الحكمة ، الخ . الفرد يتحدد وفقــا لهذه القواعد والمبادىء ؛ وقد صار من عادتنا أن نوجه تفكيرنــا نحو وجهات النظر العامة هذه التي نعتبرها حاسمة ، وهــي عادة ليست بالتأكيد من منتجات الحياة الفنية . ان ما نتطلبه من عمل فنيما هو أن يكون حيا؛ ونحن نتطلب من الفن بوجه عام الا تتسلط عليه تجريدات من أشباه القانون والحق والمبــدأ العام ، والا تكون العمومية التي يعبر عنها غريبة عن القلب ، عن الشعور والعاطفة ، وأن توجد الصورة في المخيلة في شكــل عيني . لكن بما ان ثقافتنا ذاتها لا تتميز بطفح من الحياة ، وبما ان روحنا ونفسنا قد فقدتا القدرة على استقاء المتعة التــي توفرها الاشياء المنتعشة بنفحة حياة ، لذا يسعنا القول اننا لن نمتلك المقدرة على تقدير الفن حق قدره، وعلى استيعاب رسالته وأهميته وشرفه ، بانطلاقنا من وجهة نظر الثقافة ، ثقافتنــا نحــن .

انّ الفن ما عاد يوفر لحاجاتنا الروحية تلك التلبية التــي بحثت عنها فيه شعوب اخرى ووجدتها . لقد انتقلت حاجاتنا واهتماماتنا الى دائرة التصور ، وكي نلبيها لا بد لنا مــن الاستعانة بالتفكير ، بالافكار ، بالتجريدات ، بالتصورات المجردة والعامة . وبنتيجة ذلك ، لم يعد الفن يحتل في ما هو حي فعلا في الحياة المكان الذي كان يحتله فيه فيما غبر ، وصارت الغلبة فيه للتصورات العامة والتفكرات . ولهذا نجد في انفسنا ميلا في ايامنا هذه الى إعمال الفكر والتأمل بصدد الفن . والفــن نفسه ، بما هو عليه في ايامنا هذه ، يكاد يكون وكأنه وجد ليصير موضوعا للافكار .

لكن ثمة من يزعم مع ذلك ان الفن ليس جديرا بمعالجــة فلسفية . فالفن ، كما سبق ان قيل لنا ، جني انيس صديق .

انه يجمّل اجواءنا الخارجية والداخلية ، بتخفيفه حدة جد الظروف ، بتلطيفه تعقيد الواقع ، بملئه على نحو ممتع اوقات فراغنا ، وحتى عندما لا ينتج شيئا صالحا ، فانه يأخذ على الاقل محل الشر ، وهذا لعظيم فائدتنا ونفعنا . ولكن اذا صح ان الفن يتدخل في كل مكان ، ابتداء من وسائل الزينة الفظة لدى الانسان المتوحش ووصولا الى عظمة المعابد المزدانة بكل النفائس الممكن تخيلها ، فان هذه الاشكال بالمقابل ليس لها الا صلة واهية بالاهداف الحقيقية للحياة ، بل انها خارجية وغريبة عنها ؛ وحتى اذا لم يبد على تلك المنتجات الفنية انها تلحق الضرر بالاهداف الجدية ، بل بدا عليها على العكس انها تيسر الطريق امامها بحكم الاستنكاف عن الشر ، فانها تبقى مع ذلك وسائل خمول وارتخاء بالنسبة الى الروح، بينما تتطلب الاهتمامات الجوهرية للحياة مجهودا من توتر الروح وتركيزه . لهذا قد تبدو رغبة المرء في ان يعالج بروح الجد العلمي ما هو عار ، بحكم طبيعته ، من الجد ، ضرباً من الادعاء والتحذلق لا غير . على كل حال ، يظهر الفن ، بمقتضى ذلك التصور ، وكأنه شيء فائض عن الحاجة ، بل لعل المصادفة السعيدة هي التي تشاء ألا ينتهي الامر بذلك الاهتمام بالجمال والولع به الى إرخاء المشاعر وتمييعها عوضا عن مجرد الاكتفاء بتلطيف حدتها . ولهذه الاسباب ، وجد المدافعون عن الفنون الجميلة انفسهم مضطرين على الدوام الى الدفاع عنها بالقول انها ، حتى في حال التسليم بأنها ترف ، ليست غريبة كل الغربة عن ضرورات الحياة العملية وليس فيها ما يتنافى مع الاخلاق والتقوى ، بل ان ترف الروح هذا ، اذا كان ثمة من ترف حقا ، ينطوي على فوائد اكثر بكثير مما ينطوي على اضرار . وقد تطرف بعضهم ، فعزا الى الفن ذاته اهدافا جدية ، مصورا اياه وكأنه يلعب دور وساطة بين العقل والحساسية ، بين النوازع والواجبات ، وأوصى به وزكاه

باعتباره مؤهلا لان يغدو عامل تصالح وتوفيق في الصراع الذي يخوضه ذانك العنصران المتعارضان . لكننا نستطيع ان نكون على ثقة سلفا بانه لا العقل ولا الواجب بقادرين على اجتناء اي فائدة من محاولة المصالحة تلك عن طريق الفن ، وذلك لسبب بسيط وهو أن أيا منهما ـ وكلاهما ينفر من اي خليط ـ لن يكون ابدا على استعداد للدخول في مساومة كتلك ، اذ ان العقل والواجب متساويان في غيرتهما على نقائهما الذي لن يتخليا عنه ابدا . وعلى كل حال ، وحتى لو عزونا الى الفن تلك الرسالة ، فاننا لا نجعله اكثر جدارة بمعالجة علمية ، لاننا نكون بذلك قد طالبناه بأن يخدم غايتين : غايات جدية وسامية من جهة ، وتشجيع الخفة والبطالة من الجهة الثانية . وفي كلتا الحالين ، يسقط الفن الى مصاف وسيلة خالصة بدل أن يكون غاية في ذاته .

في وسعنا ايضا ان نسوق حجة اخرى ضد امكانية معالجة علمية للفن . فالفن ، على ما يقال لنا ، هو ملكوت الظاهر ، ملكوت الوهم ، وما نسميه جميلا قابل ايضا لان ينعت بأنه ظاهري ووهمي . والحال ان الاهداف الحقيقية ، الجديرة بان ينشدها الناشدون ، لا سبيل الى تحقيقها بالظاهر والوهم ؛ فالغايات الحقة والجدية يجب ان تقابلها وسائل قائمة بدورها على الحق والجد . وعلى الوسيلة ان تكون متناسبة مع شرف الغاية ، ولا يمكن للعلم ان ينظر في اهتمامات الروح الحقة الا اذا اخذ بعين الاعتبار ما تنطوي عليه من حقيقة ، سواء أبالنسبة الى الواقع الخارجي ام في التصور الانساني .

هذا صحيح كل الصحة : فالفن يخلق ظواهر ويحيا على الظواهر ، واذا اعتبرنا الظاهر شيئا لا ينبغي له أن يكون ، امكننا القول ان الفن ليس له سوى وجود وهمي ، وأن إبداعاته ما هي الا أوهام صرف .

لكن ما الظاهر ، في الواقع ؟ ما علاقاته بالماهية ؟ لا ننس ان كل ماهية ، كل حقيقة ، لا بد ، حتى لا تبقى تجريدا محضا، ان تظهر . المفروض في الإلهي ان يكون واحدا ، ان يكون له وجود يختلف عما نسميه بالظاهر . لكن الظاهر ذاته ليس شيئا غير جوهري ، بل يشكل ، على العكس ، آنا جوهريا من الماهية. الحق يوجد لذاته في الروح، ويظهر في ذاته ، ويكون للآخرين. من الممكن اذن ان توجد ضروب عدة من الظاهر ؛ والفارق رهن بمضمون ما يظهر . ان يكن الفن ظاهرا اذن ، فان له ظاهرا خاصا به ، وليس ظاهرا بحتا .

هذا الظاهر ، الخاص بالفن ، يمكن ان يعتبر ، كما قلنا ، خداعا ، بالقياس الى العالم الخارجي ، كما نراه من وجهة نظرنا النفعية ، او بالقياس الى عالمنا الحسي والباطن . اننا لا نطلق اسم الاوهام لا على اشياء العالم الخارجي ، ولا على ما يكمن في عالمنا الباطن ، في وعينا . ولا شيء يمنعنا من القول ان ظاهر الفن ، قياسا الى ذلك الواقع ، وهمي ؛ لكننا نستطيع القول بقدر مماثل من الصواب ان ما نسميه بالواقع وهم اقوى واشد ، ظاهر اكثر خداعا من ظاهر الفن . اننا نطلق اسم الواقع ونحمله على هذا المحمل ، في الحياة الاختبارية وفي حياة احساساتنا ، على مجمل الاشياء الخارجية وعلى الاحساسات التي تثيرها فينا . ومع ذلك ، ان هذا المجموع من الاشياء والاحساسات ليس عالم حقيقة ، وانما عالم أوهام . نحن نعلم ان الواقع الحق يوجد فيما وراء الاحساس المباشر والاشياء التي ندركها ادراكا حسيا مباشرا . نعت الوهمي ينطبق اذن على العالم الخارجي اكثر بكثير مما ينطبق على ظاهر الفن .

وبالفعل : ليس واقعيا بحق وصدق سوى ما يوجد لذاته وفي ذاته ، ما يشكل جوهر الطبيعة والروح ، ما لا يمنعه وجوده

في الزمان والمكان من ان يتابع وجوده في ذاته ولذاته وجودا حقا وواقعيا ؛ والفن هو الذي يفتح منظورات على تظاهرات هذه القوى الكلية ؛ وهو الذي يجعلها ظاهرة لنا ومحسوسة. وتتجلى الجوهرية ايضا في العالمين الخارجي والداخلي ، كما تزيح لنا النقاب عنهما تجربتنا اليومية ، وأن فعلت ذلك على شكل سديمي ؛ لحمته المصادفات وسداه الحوادث العارضة ، فتبدو مشوهة ، محرفة بمباشرية العنصر الحسي ، بعسف المواقف والاحداث والطبائع ، الخ . الفن يحفر هوة بين ظاهر ذلك العالم الرديء والقابل للهلاك ووهمه من جهة ، وبين المضمون الحقيقي للاحداث من الجهة الاخرى ، كي يلبس هذه الاحداث والظاهرات واقعية اعلى وأسمى ، متولدة عن الروح . هكذا نجد ان تظاهرات الفن ، البعيدة عن ان تكون محض ظواهر واوهام بالنسبة الى الواقع الجاري ، تمتلك واقعية اسمى ووجودا اكثر حقيقية .

صحيح أن الفن ، قياسا الى الفكر ، يمكن ان يعتبر ذا وجود مقدود من الظواهر (سوف نعود الى هذه النقطة فيما بعد) ، وعلى كل الاحوال ، ذا شكل ادنى من شكل الفكر . لكنه في تفوقه على الواقع الخارجي يضارع تفوق الفكر : فما نبحث عنه في الفن ، كما في الفكر ، هو الحقيقة . ان الفن ، في ظاهره بالذات ، يجعلنا نستشف شيئا يتجاوز الظاهر : الفكر؛ بينما العالم الحسي والمباشر ، البعيد عن أن يمثل تجليا ضمنيا لفكر ما ، يحجب الفكر تحت ركام من الشوائب ، كي يبرز نفسه ويقدمها على ما سواه ، وكي يدخل في الاذهان انه هو وحده الذي يمثل الواقع والحقيقة . انه لا يدع حيلة الا ويلجأ اليها كي يجعل الداخل عصي المنال بطمره تحت طيات الخارج ، اي الشكل . اما الفن فيضعنا ، على العكس ، في جميع تمثيلاته ، في حضرة مبدأ اعلى . والحق ان الروح يواجه مشقة كبيرة في

تعرف نفسه والتقاء ذاته في كل ما نسميه طبيعة وعالما خارجيا.

يترتب على جميع هذه الملاحظات عن طبيعة الجمال انه اذا كان من المباح نعت الفن بانه ظاهر ، فان ظاهره ذو طبيعة خاصة جدا . انه ظاهر على طريقته التي لا تمت بصلة من قريب او بعيد الى المعنى الذي نعزوه الى الظاهر بوجه عام .

بعد الاعتراض المستمد من الطابع الظاهر والوهمي المزعوم للفن وابداعاته ، يأتي الاعتراض الذي لا يقر للفن بامكانية صيرورته موضوعا لمعالجة علمية ، وان سلّم بامكانية اتاحته الفرصة امام تأملات فلسفية صرف . يقوم هذا الاعتراض على مقدمة خاطئة لا تقر للتأملات الفلسفية بأي طابع علمي . وبصدد هذه النقطة سأكتفي بالقول هنا انه مهما تكن الافكار المعتنقة عن الفلسفة والتفكير الفلسفي ، فانني أعتبر هذا الاخير غير قابل للانفصال عن التفكير العلمي . وبالفعل ، يقوم دور الفلسفة على النظر الى موضوع من المواضيع من منظور لزومه ؛ لا من منظور لزومه الذاتي او من منظور تسلسله ، تصنيفه الخارجي ، الخ، وانما من منظور لزومه كما ينبع من طبيعته ، هذا اللزوم الذي تقع على عاتق الفلسفة مهمة البرهان عليه وإبرازه للعيـــان . وبالاصل ، ان هذه البرهنة هي التي تقلد دراسة من الدراسات طابعا علميا . لكن نظرا الى ان اللزوم الموضوعي لموضوع ما يكمن في طبيعته المنطقية ـ الميتافيزيقية ، ففي وسعنا، بل من واجبنا أن نتخلى في تأملاتنا عن الفن (الذي يقوم على عدد كبير مـــن المقدمات المتعلقة اما بمضمونه وإما بمادته وبالعناصر التي بهـــا يقارب الفن باستمرار ان يكون عرضا طارئا) عن الصرامة العلمية، والا نطبق وجهة نظر اللزوم الا على السياق الداخلي لمضمونـــه ووسائل تعبيره . وبالفعل ، لا تعرف الفلســفـــــة الاشياء الا بضرورتها الداخلية ، بتطورها اللازم بدءا من ذاتها . وانما في ذلك يكمن طابع العلم بوجه عام .

من الممكن ايضا المماراة في اهلية الفن لان يكون موضوعا لدراسة علمية ، عن طريق تصويره بانه لعبة زائلة ، خـــادم لملذاتنا وتسلياتنا ، لا غرض له سوى تجميل محيطنا الخارجي والاشياء الداخلة في عداده ، وسوى لفت الانظار الى اشيـــاء اخرى بواسطة الزينة والزخرفة . والفن ، اذا ما فهم هـــذا الفهم ، لا يكون لا حرا ولا مستقلا . والحال ان ما يعنينا ، مـــا تتركز عليه تاملاتنا ، هو بالتحديد الفن الحر . صحيح انه يصلح لان يكون وسيلة في خدمة غايات خارجية عنه ، وصحيح انه يمكن ان يكون لعبة يزاولها المرء عرضا . ولكن هذه سمة مشتركة بينه وبين الفكر الذي يكفي ذاته بذاته من جهة اولى ويصلح ، من الجهة الثانية ، لان يكون وسيلة لغايات يغيب عنها الفكـــر تمام الغياب ، ولأن يعمل في خدمة العارض والطارىء . بيــد اننا عندما نركز اهتمامنا على الفكر ، ننظر اليه من منظـــور استقلاله ، وهذا ما ينبغي ان نفعله ايضا حين يكون موضـــوع البحث الفن .

ان اسمى مقصد للفن هو ذاك المشترك بينه وبين الديـــن والفلسفة . فهو ، كهذين الاخيرين ، نمط تعبير عن الإلهي ، عن ارفع حاجات الروح وأسمى مطالبه . وقد سبق ان قلنا ذلك آنفا : لقد وضعت الشعوب في الفن اسمى أفكارها ، وكثيرا ما يشكل بالنسبة الينا الوسيلة الوحيدة لفهم ديانة شعب مـــن الشعوب) لكنه يختلف عن الدين والفلسفة بكونه يمتلك المقدرة على اعطاء تلك الافكار الرفيعة تمثيلا حسيا يضعها في متناولنا. ان الفكر ينفذ الى أعماق عالم ما فوق حسي ، ويعارض به ، كما لو انه عالم الغيب ، الوعي المباشر والاحساس المباشر ؛ ويسعى الفكر بمنتهى الحرية الى تلبية حاجته الى المعرفة ، بارتفاعـــه فوق العالم الادنى الممثل بالواقع المتناهي . لكن هذه القطيعة ، التي ينجزها الروح ، تتبعها مصالحة هي بدورها من صنـــع

الروح ؛ فالروح يخلق من ذاته روائع الفنون الجميلة التي تشكل الحلقةُ الوسيطة الاولى الرامية الى ربط الخارجي والحسي والفاني بالفكر المحض ، والى التوفيق والمصالحة بين الطبيعة والواقع المتناهي وبين الحرية اللاامتناهية للفكر المتفهم .

لنقل ايضا بهذا الصدد انه اذا كان الفن يفيد في جعل الروح يعي اهتماماته ، فانه يبقى بعيدا عن ان يكون أسمى نمط للتعبير عن الحقيقة . وقد اعتقد الناس انه لكذلك ردحا طويلا من الزمن ، وما يزال بعضهم يعتقده ، ولكن ذلك خطأ لنا اليه عودة . اما الان فلنكتف بالتذكير بأن الفن يصطدم ، حتى في مضمونه ، ببعض التقييدات ، وبأنه يعمل في مادة حسية ، بحيث لا يمكن أن يكون له من مضمون سوى درجة روحية معينة من الحقيقة . وبالفعل ، ان للفكرة وجودا أعمق وابعد غورا يستعصي على التعبير الحسي : انه مضمون ديانتنا وثقافتنا . وهنا يتلبس الفن مظهرا مغايرا لذاك الذي كان له في عصور سابقة . وتلك الفكرة الاعمق والابعد غورا ، التي تمثل المسيحية حدها الاقصى ، تستعصي كل الاستعصاء على التعبير الحسي . اذ ليس بينها وبين العالم الحسي من صلة جامعة ، ولا تقيم معه علاقات ود وصداقة . وفي التسلسل الهرمي للوسائل التي تفيد في التعبير عن المطلق ، تحتل الديانة والثقافة النابعة من العقل الدرجة الاعلى ، درجة اسمى بكثير من درجة الفن .

يعجز العمل الفني اذن عن تلبية حاجتنا النهائية الى المطلق . وفي ايامنا هذه ، ما عاد الناس يوقرون عملا من الاعمال الفنية ، وموقفنا من ابداعات الفن هو اليوم اكثر برودة وتبصرا . في حضرتها نشعر بأننا اكثر حرية بكثير مما كانت عليه الحال في السابق ، يوم كانت الاعمال الفنية اسمى تعبير عن **الفكرة المطلقة** . ان العمل الفني يلح في التماس حكمنا ؛

ونحن نخضع مضمونه ودقة تمثيله لتمحيص متبصر . اننا نحترم الفن ، نمحضه اعجابنا ؛ لكننا ما عدنا نرى فيه شيئا لا يمكن تجاوزه ، اي تجلياً صميميا للمطلق ، بل صرنا نخضعه لتحليل فكرنا ، وذلك ليس بنية الحث على إبداع أعمال فنية جديدة ، وانما بالاحرى بهدف تعرف وظيفة الفن ومكانه في مجمل حياتنا .

لقد ولت الايام الزاهية للفن الاغريقي والعهد الذهبي للعصر الوسيط الاعلى . فالشروط العامة للزمان الحاضر ما عادت موائمة للفن . ولا يكفي ان نقول ان الفنان نفسه يرتبك ويتأثر بعدوى الآراء التي تطرق سمعه بقوة متزايدة مما حوله وبعدوى الافكار والاحكام الشائعة عن الفن فحسب ، بل ينبغي ان نضيف ان ثقافتنا الروحية كلها تحول اليوم بينه وبين التجرد بنفسه عن العالم الذي يضطرب فيما حوله وعن الشروط التي يعيش فيها ، حتى ولو أبدى ارادة وعزما ، اللهم الا اذا اعاد تربية نفسه وانسحب من هذا العالم الى خلوة يمكنه ان يلتقي فيها فردوسه المفقود .

ان الفن يبقى بالنسبة الينا ، من جميع تلك الزوايا ، ومن حيث مقصده الاسمى ، شيئا من اشياء الماضي . وبحكم ذلك، فقد بالنسبة الينا كل ما كان فيه من حقيقة وحيوية أصيلتين، فقد واقعه ولزومه الماضيين ، وهو يجد نفسه الان منبوذا ومنحى جانبا في ذهننا . ان ما يثيره العمل الفني فينا اليوم ، الى جانب المتعة المباشرة ، هو حكم يتناول المضمون ووسائل التعبير ودرجة مطابقة التعبير للمضمون على حد سواء .

- ٢ -

الافكار الشائعة عن طبيعة الفن

- أ -

محاكاة الطبيعة

لم نتكلم حتى الان الا عن تصورات عامة للفن . اما مـــا سنهتم به هنا فهو التحديدات المتعلقة بمضمون الفن . وبصدد هذه النقطة ايضا ، سيكون علينا ان نأخذ بعين الاعتبار عـــدة تصورات متباينة .

بمقتضى واحد من تلك التصورات ، يتوجب على الفن ان يقتصر على **محاكاة الطبيعة** ، الطبيعة بوجه عام ، الداخليـــة والخارجية على حد سواء . وقديم هو المبدأ الذي ينص علـى وجوب محاكاة الفن للطبيعة ؛ ومن أقدم منْ قال به ارسطو . ويوم كان التفكير ما يزال يحبو في بداياته ، كان من الممكـــن الاكتفاء بفكرة مماثلة ؛ وهي ما تزال تتضمن على كل حال شيئا يمكن تبريره بأسباب وجيهة ، شيئا سيتكشف لنا عن انه آن من آناء الفكرة ، له مكانته في تطورها ، مثله مثل آناء اخرى كثيرة .

يكمن الهدف الإساسي للفن ، بموجب هذا التصور ، في المحاكاة ، وبعبارة اخرى ، في الاستنساخ البارع للاشياء كما

هي موجودة في الطبيعة ، وتكون ضرورة مثل هذا التقليد الذي يتم وفقا للطبيعة مصدرا بالتالي للذة . ان هذا التعريف يعزو الى الفن هدفا شكليا خالصا ، هدف اعادة صنع ما هو موجود في العالم الخارجي وكما هو موجود فيه ، مرة ثانية ، وبالوسائل المتاحة للانسان . لكن هذا التكرار قد يبدو شاغلا عديم النفع لا طائل فيه ؛ اذ ما حاجتنا الى ان نرى من جديد في لوحات او على خشبة المسرح حيوانات او مناظر او احداثا انسانية سبق لنا ان عرفناها على اعتبار اننا رأيناها او نراها في حدائقنا وفي بيوتنا ، او اننا سمعنا ، في أحوال معينة ، اشخاصا من معارفنا يتحدثون عنها؟ بل يمكننا القول ان تلك الجهود الباطلة اللامجدية ترتد الى لعبة متحذلقة تبقى نتائجها على الدوام دون ما تقدمه لنا الطبيعة . ذلك ان الفن ، المحدود في وسائل تعبيره ، لا يستطيع ان ينتج سوى أوهام أحادية الجانب ، ولا يمكنه ان يقدم سوى ظاهر الواقع لواحدة فحسب من حواسنا ؛ وبالفعل، حين لا يتخطى الفن المحاكاة الخالصة يعجز عن الايحاء لنا بواقع حي او بحياة واقعية : فكل ما في وسعه ان يعرضه علينا لا يعدو ان يكون صورة كاريكاتورية للحياة .

ما الهدف الذي ينشده الانسان بمحاكاته الطبيعة ؟ ان يمتحن نفسه ، أن يظهر براعته ، وأن يلتذ بكونه صنع شيئا له ظاهر طبيعي . ولا تعنيه هنا مسألة معرفة هل وكيف يمكن حفظ نتاجه ونقله الى أجيال قادمة او اطلاع شعوب اخرى وبلدان اخرى عليه . انه يلتذ قبل كل شيء بأنه خلق شيئا صناعيا ، اثبت مهارته وبراعته ، تأكد بنفسه مما هو قادر عليه؛ يلتذ بصنيعه ، يلتذ بعمله الذي به قلد الله ، الفاطر الخلاق وواهب السعادة . لكن ذلك الفرح وذلك الاعجاب بالذات لا

يلبثان ان ينقلبا الى سأم وتبرم ؛ ويتم هذا الانقلاب بسرعة اكبر وسهولة اكثر كلما نسخت المحاكاة النموذج الطبيعي بأمانة اعظم . ان ثمة رسوما لاشخاص يقال عنها بشيء من الدعابة انها تشبه الاصل الى حد الغثيان . وبصورة عامة ، لا يمكن للفرح المتأتي عن محاكاة ناجحة الا ان يكون فرحا نسبيا للغاية ، لان المضمون والمادة في محاكاة الطبيعة معطيات ليس على الانسان يتحمل فيها من جهد غير جهد استعمالها . وبالمقابل ، فان الانسان سيشعر ولا بد بفرح اكبر بانتاجه شيئا يكون نابعا منه فعلا ، شيئا يكون خاصا به ، ويستطيع ان يقول عنه انه منه . ان كل آلة تقنية ، السفينة على سبيل المثال ، او على الاخص كل اداة علمية ، ستوفر له ولا بد فرحا اعظم ، لانها من صنعه وليست محاكاة . ان أردأ آلة تقنية لذات قيمة اكبر في نظره ؛ وفي مستطاعه ان يفخر باختراعه المطرقة والمسمار ، لانها تمثل اختراعات اصيلة ، لا مقلدة . ان الانسان يظهر براعته ومهارته في المنتجات المنبثقة عن الروح اكثر مما يظهرها في محاكاته الطبيعة . على انه قد يدخل في صراع مع الطبيعة . والى ذلك يذهب الذهن حين يقال ان منتجات الطبيعة اسمى من منتجات الروح ، ويقال بالفعل انها صنائع إلهية . ولكن الله روح ، وتعرفه في الروح أسهل من تعرفه في الطبيعة . والانسان ، بدخوله في تنافس مع الطبيعة، يتكلف امرا مصطنعا عادم القيمة . تباهى مرة رجل بقدرته على اطلاق حبات عدس عبر فتحة صغيرة ، ونفذ عمليته البهلوانية امام الاسكندر الاكبر، فكافأه هذا ببعض مكاييل من العدس ؛ وحسنا ما فعل ، لان ذلك الرجل لم يكتسب مهارة غير ناقعة فحسب ، وانما ايضا خاوية من كل معنى . ويمكن ان نقول الشيء نفسه عن كل مهارة يذلل

عليها في محاكاة الطبيعة . من قبيل ذلك أن زوكسيس (١) كان يرسم عنبا له ظاهر جد طبيعي بحيث كان الحمام يخدع بــه ويأتي اليه لينقره ، كما رسم براكسياس ستارة خدعت انساناً، هو الرسام عينه . وما اكثر القصص المتداولة عن خداع الفن . يتحدث المتحدثون ، في أشباه هذه الحالات ، عن ظفر للفــن وانتصار . يروي بلومنباخ (٢) قصة زميل قديم فــي المهجــع للينه (٣) يدعى بوتنر ، كان ينفق ماله كلــه في شراء الكتب ، وحصل ذات يوم على **الهية الحشرات** **insektenbelustigungen** لروزال ، مع رسوم ملونة محفورة على النحاس ، هــي من اجمل ما وقع عليه نظره قط (وكوّن لنفسه مجموعات مماثلة من الضفادع) . ولما كانت النسخة التي حاز عليها بوتنر غير مجلدة، فان مفاجآته لم تكن بالقليلة حين وجد ذات يوم قردا وهــو يقرض ورقة رُسم عليها جُعل . وكان السرور الذي خالجه لدى مرأى مشهد القرد وقد خدعته صورة بمثابة عزاء له عن فقدان الرسم . وإزاء أمثلة كتلك ، وغيرها من النوع نفسه ، كان يفترض بالناس ان يدركوا انه ، بدلا من تقريظ أعمال فنية لنجاحها في خداع حمام وقرود ، كان يتوجب عليهم ان ينحوا باللائمة على اولئك الذين يتصورون انهم يرفعون من قيمة عمل من الاعمال الفنية بتغنيهم باشباه تلك النوادر المبتذلة وبرؤيتهم

---

١ ــ رسام اغريقي من النصف الثاني للقرن الخامس ق.م ومن اشهر فناني العالم القديم . «م»

٢ ــ فراندريك بلومنباخ : طبيب وعالم طبيعيات الماني ، من مؤسسي الانتروبولوجيا (١٧٥٢ ــ ١٨٤٠) . «م»

٣ ــ كارل فون لينه : عالم طبيعيات سويدي (١٧٠٧ ــ ١٧٧٨) . «م»

فيها أسمى تعبير عن الفن . ويمكن القول ، بصورة عامة ، ان الفن ، بتطلعه الى منافسة الطبيعة بمحاكاتها ، سيبقى ابد الدهر دون مستوى الطبيعة ، وسيكون اشبه بدودة تجهد وتكـد لتضاهي فيلاً . ثمة اناس يعرفون كيـف يحاكون زغـردة العندليب ، وقد قال كانط بهذا الصدد انا ما ان نـدرك ان انسانا هو الذي يغرد على ذلك النحو ، وليس العندليب ، حتى نجد ذلك التغريد غثا عديم المعنى . فنحن نرى فيه مجـرد تصنع وتكلف ، لا انتاجا حرا من قبل الطبيعة او عملا فنيا . ان تغريد العندليب يبهجنا بصورة طبيعية ، لاننا نسمع حيوانـا يصدر ، في لاوعيه الطبيعي ، أصواتا تضارع التعبير عن مشاعر انسانية . ما يبهجنا اذن هنا انما هو محاكاة الطبيعة لما هـو انساني .

خلاصة القول ، حين يزعم الزاعمون ان المحاكاة تمثل هدف الفن ، وأن الفن يقوم بالتالي على تقليد امين لما هو موجود اصلا ، فانما يضعون الذاكرة في اساس الانتاج الفني . وهذا معنـاه حرمان الفن من حريته ، من مقدرته على التعبير عن الجمال . صحيح ان الانسان قد يجد في نفسه دافعا الى انتاج ظواهر مثلما تنتج الطبيعة اشكالها . لكن مثل هذا الدافع لا يمكن الا ان يكون ذاتيا محضا ، اذ لا رغبة للانسان في هذه الحال الا في اظهار مهارته وبراعته ، دونما اهتمام بالقيمة الموضوعية لما ينوي انتاجه . والحال ان النتاج يستمد قيمته من مضمونه ، بقدر ما يصدر هذا المضمون عن الروح . أما ما دام الانسان يحاكـي ويقلد ، فانه لا يتخطى حدود الطبيعي ، بينما المفروض فـي المضمون ان يكون من طبيعة روحية .

على ان محاكاة الفن للطبيعة لها قيمتها واهميتها . فعلـى الرسام ان يتحمل مشقة دراسات طويلة كي يتآلف مع العلاقات

التي تقوم بين هذه الالوان وتلك ، مع مفاعيل النور وانعكاساته، وكي يتعلم كيف يترجمها على قماش لوحته او ورقه . ويتوجب عليه ، فضلا عن ذلك ، ان يتعلم كيف يتعرف وينسخ ، حتى في ادق التفاصيل والظلال ، اشكال الاشياء ووجوهها. وبذريعة هذه الضرورة على وجه الخصوص خيل الى بعضهم ، في الآونة الاخيرة ، انه يستطيع ان يضع من جديد موضع تطبيق مبـــدأ محاكاة الطبيعة والطبيعي . وقد راى هؤلاء في ذلك وسيلـــة لزرق فن موهن ، غامض ، آيل الى انحطاط ، بقوة جديدة ، وأرادوا من وراء ذلك في الوقت نفسه أن يردوا على ضلالات فن أضحى عسفيا ومتكلفا ، وبالتالي بعيدا عن الفن بعده عـــن الطبيعة ، وذلك بإرجاعه ثانية الى الطبيعة الوفية ابد الدهـــر لذاتها ، المحكومة بقوانين ثابتة ، والمتظاهرة تظاهرا مباشرا . ومهما تكن حميدة هذه الميول والنيات ، يبقى ان النزعة الطبيعية الصرف لا تصلح لان تشكل القاعدة الجوهرية للفن ، واذا لم يكن بد من أن يكون طبيعيا في تمثيلاته وتظاهراته الخارجية ، فانه لا يترتب على ذلك البتة انه ملزم بالتقيد الصارم ، في تمثيلاته وتظاهراته ، بالطبيعة الخارجية ، بمحاكاتها حرفيا، اذ ان هدفه الاساسي يكمن في أمور اخرى . لقد كان لمنتجات الفن علـــى الدوام وبالضرورة ظاهر حسي وطبيعي ، لكن ليس لنا من خيار الا في أن نوافق على ان الفن ، بل أروع الفن ، يبقـــى ابدا دون الطبيعي وتحته ، وأن أمهر الناس وأبرعهم لا يفلحون الا فـــي اثبات خرقهم وعدم حذقهم حين يحاولون ان يضعوا انفسهم في تقليداتهم على مـــستوى الطبيعة . ان التشابه لهو بالتأكيد عنصر بالغ الاهمية في رسم الاشخاص Portraits ، اذ المطلوب في هذه الحال تثبيت ملامح انسان من الناس ؛ ولكن حتى في أكمل الرسوم ، في تلك التي يتفق الناس على الاقرار بأنهـــا

تفوق غيرها نجاحا ، يبقى التشابه دون الكمال ، وتظل الرسوم ينقصها شيء ما بالقياس الى النموذج الطبيعي . ويرجع عدم كمال هذا الفن الى أن تصاويره تبقى على الدوام ، رغما عن جهود الدقة : اكثر تجريدا من الاشياء الطبيعية في وجودها المباشر .

والاكثر تجريدا هو المخطط Esquisse والرسم المخطوط Dessin . ولكن حتى حين تستعمل الالوان وتتخذ الطبيعة قاعدة ، يتضح على الدوام ان شيئا ما قد بقي ناقصا ، وأن التمثيل او التقليد ليس كاملا كمال التكوين الطبيعي . والحال ان ما يجعل هذه التمثيلات شديدة النقص ونائية البعد عن الكمال هو افتقارها الى الروحية . وحين تستخدم لوحات من ذلك النوع في تصوير ملامح انسانية ، يجب ان يكون فيها تعبير من الروحية يفتقر اليه بالأصل الانسان الطبيعي ، كما يتجلى لنا مباشرة ، في مظهره اليومي . والحال ان ذلك بالتحديد ما لا تستطيعه النزعة الطبيعية ، وفيه يتجلى عجزها. أن تعبير الروحية هو الذي يفترض فيه أن يسيطر على الكل . وعندما نريد تثبيت أشكال حسية ، يكون واجبا علينا بكل تأكيد التقيد بالطبيعة ، بالقاعدة ، يكون واجبا علينا التقليد ، لكن لا يجوز لنا ايضا أن ننسى اننا انما نحصل بذلك على مجرد تجريد . صحيح أن التقيد بالطبيعة أمر بالغ الاهمية في المحاكاة ، لكن ما ينقص الاعمال المتولدة عن المحاكاة ليس شيئا ثانويا ، وانما شيء اساسي ، نعني به الروحي ؛ ونية محاكاة الطبيعة هي بالاصل نية ذات طابع روحي . ووعي ذلك العيب نجده في اللوم الذي وجهه واحد من الاتراك الى بروس (١) الذي

---

١ — جيمس بروس (١٧٣٠ — ١٧٩٤) : «رحلات لاكتشاف منابع النيل ١٧٦٨ — ١٧٧٣» ، بالانكليزية .

كان قد أراه صورة سمكة (معروف ان الاتراك ، كاليهود ، لا يحبون الصور) . وإليكم ما قاله له ذلك التركي : «لو انتصبت هذه السمكة في وجهك في يوم الدينونة لتتهمك بانك صنعتها، ولكن من دون أن تعطيها روحا ، فكيف ستدافع عن نفسك ؟» . وكان سبق للنبي نفسه ، كما نقرأ في «السنة» ، ان قال للمرأتين ام حبيبة وأم سلمى اللتين حدثتاه عن صور رأتاها في المعابد الحبشية ، ما معناه ان تلك الصور ستوجه اصبع الاتهام الى صانعيها يوم القيامة .

اننا ، بإبدائنا على هذا النحو عن معارضتنا لمحاكاة الطبيعة، نريد ان نقول فقط ان الطبيعي لا يجوز ان يكون القاعدة ، القانون الاعلى للتمثيل الفني . وقد سبق لنا بالاصل الاقرار بأن العمل الفني يبدو وكأنه يقتبس مضمونه من العالم الحسي ، مما هو مباشر ، من معطيات الطبيعة او المواقف الانسانية ، على الاقل فيما يتعلق بعنصر بالغ الاهمية هو تظهيره في شكل عيني. لكن هذا شيء ، وشيء آخر الزعم بأن المضمون بما هو كذلك ، كمضمون ، يجب أن يقتبس بتمامه من الطبيعة ؛ ومن يخط هذه الخطوة يصل الامر به لا محالة الى ان يرى في العمل الفني مجرد محاكاة صرف للطبيعة ، والى ان يرى في هذه المحاكاة المقصد الرئيسي ، بل الوحيد ، للفن .

من يجعل من المحاكاة هدف الفن ، يحكم على الجمال الموضوعي عينه بالإختفاء والزوال . اذ ان بيت القصيد في هذه الحال ليس معرفة ماهية الشيء المفروض فيه ان يُحاكى ويقلّد ، وانما ما ينبغي فعله وكيف ينبغي ان يُفعل للوصول الى أمثل محاكاة ممكنة وأحسن تقليد ممكن . هنا يغدو موضوع الجمال ومضمونه أمراً غير ذي بال . واذا بقي الناس بعد ذلك يتحدثون بصدد اشخاص او حيوانات او بلدان او افعال او طبائع ، الخ ، عن فوارق بين الجمال والقبح ، فان هذه الفوارق

لا يمكن بحال من الاحوال ان تعني شيئا بالنسبة الى فن مختزل الى محض عمل تقليد ومحاكاة .

مرة اخرى نقول انه لا سبيل الى المماراة في اضطرار الفن الى اقتباس أشكاله من الطبيعة ، ولنا الى هذه النقطة عودة والحق ان مضمون العمل الفني ، على الرغم من طابعه الروحي، لذو طبيعة تجعل من المستحيل تمثيله الا في شكل طبيعي . ومن يقل ، بصورة مجردة ، ان العمل الفني ملزم بأن يحاكي الطبيعة ، يظهر بمظهر من يريد ان يفرض على نشاط الفنان حدودا تحظر عليه الابداع والخلق بملء معنى الكلمة . والحال ان الفنان حتى لو حاكى ، كما راينا ، الطبيعة بأكبر قدر ممكن من الدقة ، لما استطاع سبيلا الى الحصول على صورة طبق الاصل للنموذج . ذلك هو حال الرسوم التي تمثل اشخاصا على سبيل المثال . ويمكن للعمل الفني على كل حال أن يكتفي بأن يكون محض محاكاة ؛ ولكن ليس في ذلك تكمن مهمته او رسالته . فالانسان ، في مسعاه الى خلق عمل فني ، ينشد فائدة خاصة؛تدفعه الى ذلك الحاجة الى تظهير مضمون خاص .

هكذا نصل الى نتيجة مؤداها ان محاكاة الطبيعة ، التي كانت تبدو وكأنها مبدأ عام نادى به وحامى عنه ثقات كبار ، هي مبدأ غير مقبول، على الاقل في ذلك الشكل العام ، المجرد تماما. ولو استعرضنا شتى الفنون ، لما عتمنا ان نلاحظ بالفعل انه اذا كان الرسم والنحت ، على سبيل المثال ، يمثلان مواضيع ذات شبه طبيعي في الظاهر او مواضيع تقتبس نمطها بصورة رئيسية من الطبيعة ، فان منجزات الهندسة المعمارية بالمقابل ، وهي بدورها من الفنون الجميلة ، وكذلك الآثار الشعرية ، فيما اذا لم تكن وصفية خالصة ، ليست من قريب أو بعيد محاكاة للطبيعة . وان كنا نصر مع ذلك على ان نطبق بأي ثمن على الفنين الاخيرين مبدأ المحاكاة ، فلن يكون امامنا من سبيل الى فعل ذلك الا اذا سلكنا منعطفا متلويا طويلا ، فأخضعنا هذا

القصد لشروط عديدة واختزلنا الحقيقة الى الاحتمال المحض. ولكن سنجد انفسنا ، حتى في هذه الحال ، في مواجهة صعوبة كبرى ، صعوبة تحديد ما هو محتمل الحدوث وما هو مستبعد الحدوث ، وفضلا عن ذلك لن نجد في انفسنا لا الرغبة ولا المقدرة على أن نستبعد من الشعر جميع ابتكاراته الاعتباطية والخيالية المحض .

ينبغي اذن ان يكون للفن هدف آخر غير هدف المحاكاة الشكلية الصرف لما هو موجود ، تلك المحاكاة التي لا يمكن ان ينتج عنها سوى الاعيب تقنية لا تمت بصلة الى العمل الفني .

ان الطبيعة والواقع مصدران لا يستطيع الفن ان يستغني عن الغرف من معينهما. ولا يستطيع استغناء عنهما ايضا المثال، اذ ليس المثال شيئا ضبابيا ، عاما ، مجردا . اما الهدف الذي تنشده المحاكاة فيكمن ، على العكس من ذلك ، في استنساخ اشياء الطبيعة كما هي ، في وجودها الخارجي والمباشر ، وليس في ذلك من ترضية الا للذاكرة . والحال ان ما نسعى اليه ونطلبه ليس ترضية الذاكرة فحسب ، عن طريق الاستحضار المباشر للحياة في كليتها ، وانما ايضا ترضية النفس .

ــ ب ــ
إيقاظ النفس

ايقاظ النفس : ذلك هو ، على ما يقال ، الهدف النهائي للفن ، وذلك هو المفعول الذي يفترض فيه أن يسعى الى الوصول اليه . وذلك هو ما يتوجب علينا ان نهتم به في المقام الاول . لو نظرنا الى الهدف النهائي للفن من المنظور الاخير ، ولو تساءلنا بوجه الخصوص عن التأثير الذي يفترض فيه أن

يمارسه ، والذي يستطيع ان يمارسه والذي يمارسه فعلا ، للاحظنا للحال ان مضمون الفن يحوي كل مضمـــــون النفس والروح ، وان هدفه يكمن في الكشف للنفس عن كل ما هـــو جوهري وعظيم وسام وجليل وحقيقي كامن فيها . انه يزودنا ، من جهة اولى ، بتجربة الحياة الواقعية ، وينقلنا الى مواقف لا نعرف شبيهها لها في تجربتنا الشخصية وقد لا نعرفه ابدا ، كما ينقل الينا تجارب الاشخاص الذين يمثلهم؛ وبفضل مشاركتنا في ما يقع لهؤلاء الاشخاص نصبح ، من الجهة الاخرى ، قادرين على ان نحس احساسا اعمق بما يجري في داخلنا . وبصورة عامة ، يكمن هدف الفن في أن يضع تحت متناول الحدس ما هو موجود في الفكر الانساني ، الحقيقة التي يؤويها الانسان في فكره ، ما يجيش في صدر الانسان ويحرك فكر الانسان . ذلك هو ما يقع على عاتق الفن مهمة تمثيله ، وهو يفعل ذلك بواسطة الظاهر الذي لا يثير اهتمامنا البتة بحد ذاته ، ولكن الـــذي يكتسب اهمية من اللحظة التي يسهم فيها في ايقاظ الشعور والوعي بشيء ما اسمى وارفع فينا . هكذا يُعلِم الفنُ الانسانَ عن الانساني ، يوقظ مشاعـــر راقدة ، يضعنـــا في حضرة اهتمامات الروح الحقيقية. وهكذا نرى الفن يفعل فعله من خلال تحريكه جميع المشاعر التي تجيش في النفس الانسانية ، فـي عمقها وغناها وتنوعها ، وبدمجه كل ما يجري في المناطـــق الباطنة من النفس في حقل تجربتنا. Nihil Humani A me Alienum Puto (١) : ذلك هو الشعار الذي يمكن تطبيقه على الفن . وجميع تلك المفاعيل يحدثها الفن عن طريق الحدس والتصور ، ونحن لا يعنينا في كثير او قليل أن نعرف من اين

---

١ ـ بيت شعر للشاعر اللاتيني الهزلي تيرانسيوس مؤداه : انني انسان، وما من شيء انساني بغريب عني . «م»

يأتي المضمون ، وهل مصدره في مواقف ومشاعر واقعية أم ان الامر لا يعدو ان يكون مجرد تخييل يقدمه لنا الفن . المهم هو أن المضمون الذي نقف بحضرته يوقظ فينا مشاعـــر ، نوازع ، أهواء؛ لكننا لا نكترث البتة من هذه الزاوية ان كان ذلك المضمون متاحا لنا عن طريق التخييل او ان كنا نعرفه لاننا حدسنا بنظيره في الحياة الواقعية . ونحن قادرون بالتخيل على أن نتأثـــر ونهتز وتجيش مشاعرنا وعواطفنا ، قدرتنا على ذلـك بالادراك الحسي . وجميع الاهواء بلا استثناء ، من حب وفرح وغضب وكره وشفقة وقلق وخوف واحترام واعجاب وحس بالشرف وحب للمجد ، الخ ، قابلة لان تغزو نفسنا بفعل التصورات التي نتلقاها من الفن . ان الفن قادر على استحضار جميع العواطف فينا وعلى هز أوتار نفسنا بجميع المشاعر ؛ ويصيب من يرى في هذا المفعول التجلي الاساسي لقدرة الفن وتأثيره ، ان لـم يكن هدفه النهائي كما يرى الكثيرون .

يستخدم الفن الغنى العظيم لمضمونه ليكمل ، من جهة اولى، تجربتنا بحياتنا الخارجية ، وليستحضر ، من الجهة الثانية ، وبصورة عامة ، المشاعر والعواطف والاهواء التي عددناها للتو ، وذلك حتى لا تجدنا تجارب الحياة عادمي الحس ، وحتى تبقى حساسيتنا منفتحة على كل ما يجري خارج انفسنا . والحال أن الفن يتوصل الى ذلك التحريك لأوتار الحساسية ، لا بواسطة تجارب واقعية ، وانما بواسطة ظاهرهـــا فحسب ، بإحلاله ، اعتمادا على ضرب من الوهم ، منتجاته محل الواقع . وامكانية خلق هذا الوهم عن طريق الظاهر تستند الى ضرورة مرور كل واقع لدى الانسان ، قبل توصله الى مس أوتار النفس والارادة، بدائرة وسيطة ، دائرة الحدس والتصور . وهذا صحيح سواء أتعلق الامر بالتأثير المباشر للواقع بما هو كذلك ام بتظاهر هـذا الواقع على نحو غير مباشر ، بواسطة اشارات وصور وتصورات

لها مضمون واقعي وهدفها التعبير عن هذا المضمون. ان الانسان لقادر على ان يتصور اشياء ومواضيع غير واقعية ، كما لو كانت واقعية فعلا .

تحريك جميع المشاعر الممكنة فينا ، تسريب جميع المضامين الحية الى باطن نفسنا ، واثارة جميع هذه الخلجات الداخلية بواسطة واقع خارجي ليس له سوى ظاهر الواقع : انما في ذلك كله تكمن قوة الفن الخاصة ، قدرته النوعية .

لنلح مرة اخرى على هذه النقطة : فالفن يمارس على النفس والمشاعر والعواطف التأثير الذي اتينا بوصفه ، كائنا ما كان المضمون الذي يعبر عنه . انه يوقظ المشاعر النائمة ، ويقدر على تسعير الاهواء جميعا ، وتحريك الميول كافة ، وإثارة النوازع قاطبة . انه يمتلك المقدرة على أن يجعلنا نحس بالمصائب كافة والآلام جميعا ، وعلى أن يستحضر امام أبصارنا الشر والجريمة. وبفضل الفن تتاح لنا القدرة على ان نكون الشهود المحزونين على الفظائع كافة ، وعلى أن نحس بالاهوال والمخاوف جميعا ، وعلى أن تهتز أوتارنا بالانفعالات العنيفة قاطبة . يستطيع الفن ان يرفعنا الى علو كل ما هو نبيل وسام وحقيقي ، وأن يحفزنا الى حد الإلهام والحماسة ، كما يستطيع ان يغرقنا في اعمق حسية وفي أخس أهواء ، وأن يغمرنا في جو من الشهوانية ، وان يتركنا حيارى ، مسحوقين ازاء لعب مخيلة منفلتة من عقالها ، تزاول نشاطها بلا قيد او كابح . ان الانساني لغني بالخير والشر، بالاشياء السامية والدنيئة على حد سواء ، ولهذا يقدر الفن على أن ينفخ فينا الحماسة والحمية للجمال والسمو قدرته على الانحطاط بنا وإثارة اعصابنا بتهييجه الجانب الحسي والشهواني منا . ليس ثمة من فارق اذن ، من هذا المنظور ، بين مضامين الفن . فالفن يقدر على ان يسمو بنا قدرته على ان يحطنا الى انانيين أدنياء ، وعلى أن يشدنا الى العالم الحسي قدرته على جذبنا الى الدوائر السامية من الروحية . هكذا تبدو قدرة الفن

قدرة شكلية خالصة ، مستقلة عن طبيعة مضمونه . فهو يمتلك بالفعل القدرة الشكلية على ايقاظ مشاعرنا بصدد اي موضوع، كائنا ما كان ، وبصدد اي مضمون ، كائنا ما كان ايضا ؛ انها سفسطة الفن . وكما يمكن عن طريق المحاكمة العقلية ايجاد اسباب لكل شيء ، وتفسيرات لأتفه الامور ، وتبريرات لكل عمل ، كائنا ما كان ، كذلك يمكن للفن ، باعتماده السفسطة عينها ، أن يستخدم أي مضمون ، كائنا ما كان ، كي يدرك هدفه الاساسي . وهو لا يبالي بنوعية المضمون او طبيعته ، انما حسبه ان يدرك الهدف . ولو صح ان الامر لكذلك حقا لجاز القول بأن تأثير الفن شكلي هو الآخر ، تماما كما يُحدد الجانب الشكلي في الانسان بالقول انه يمتلك المقدرة على اظهار ما يبطن، وعلى تحقيق جميع القوى التي بحوزته ، وجميع الامكانات التي يحبسها في نفسه .

وما ان نسلم بذلك ، ولكن ــ لنكرر القول ــ بصفة شكلية خالصة ، حتى نتبين بلا تأخير وجود اختلاف جوهري بصدد الاتجاه الذي يتوجب على الفن ان يسلكه حتى يبلغ هدفه الحقيقي ، هدفه الجوهري الذي لا يمكن ان يكون ــ هذا مفهوم ــ ايقاظ جميع العواطف والاهواء الممكنة .

المطلوب اذن البحث عن ذلك الهدف الاساسي للفن ، عن غايته التي في ذاتها . متباينة هي المضامين القادرة على تحريك نفسنا ؛ وعلى الفن ان يقوم باختيار بين هذه المضامين ، وحتى يقوم بهذا الاختيار ينبغي ان يمتلك معيارا دقيقا واضحا يتناسب مع ما يعتبره مقصده الحقيقي .

يمكن تحديد هذا المقصد تحديدا شكليا في بادىء الامر ، وبعبارة اخرى تحديدا يمكن معه لأي عمل فني ان يأخذ به . على هذا الاساس ، يمكن ان يقال ان هدف الفن **تلطيف الهمجية** بوجه عام ؛ وبالفعل يشكل هذا التلطيف للطبائع ، لدى شعب

ما يزال يحبو على طريق الحياة المتمدينة ، الهدف الرئيسي المعزو الى الفن . وفوق هذا الهدف يقع هدف تهذيب الاخلاق الذي اعتبر لردح طويل من الزمن أسمى الاهداف .

السؤال الذي يطرح نفسه في هذه الحال هو التالي : كيف وبأي وسائل يقدر الفن على ممارسة ذلك التاثير التلطيفي على الخشونة البدائية ؟ من اين تأتيه تلك المقدرة على ضبط الغرائز والنوازع والاهواء ؟ اليكم اولا بضع كلمات حول تلطيف الطبائع.

تتسم البدائية ، الخشونة البدائية ، بانفلات الغرائز ؛ برغائب موضوعها تلبيتها ، ولا شيء غير تلبيتها . وتتضمن هذه التلبية استخدام موضوع ، يتحول على هذا النحو الى وسيلة . وتتعاظم وحشية الرغبة حينما تستحوذ بمفردها على الانسان بأسره ، وذلك ما دام الانسان لما يتعلم بعد كيف يميز نفسه ، بوصفه عمومية ، نسبة الى هذا التعيين . حين اقول : ان هواي اقوى مني ، اكون قد فرقت بين اناي المجرد وبين الهوى؛ ولكنه محض تمييز شكلي مؤداه انني لست شيئا بالقياس الى الهوى . تنجم وحشية الهوى اذن عن الوحدة القائمة بين اناي العام وبين المحدودية التي يخضع لها اناي ، بحيث لا أعرف من مشيئة اخرى غير تلك المشيئة المحدودة . ويقال عن الانسان الذي يركز ارادته كلها على غاية خصوصية انه un homme entier (1) .

تلك هي الوحشية ، قوة الانسان الذي تسيطر عليه أهواؤه. ومن الممكن تلطيفها بالفن ، وذلك بمقدار ما يمثل الفن للانسان الاهواء ذاتها ، الغرائز ، وبوجه عام ، الانسان كما هو . وإذ يكتفي الفن بعرض مشهد الاهواء ، حتى لو داهنها وتملقها ،

---

١ – بالفرنسية في النص . حرفيا : الانسان الكامل . اما المعنى فهو الانسان العنيد ، المقدود من قطعة واحدة . «م»

فإنما يفعل ذلك كي يظهر للانسان ما هو كائن عليه ، وكي يجعله يعي كينونته تلك . وفي ذلك تحديدا يكمن تأثيره الملطف ، لانه يضع الانسان على هذا النحو في حضرة غرائزه ، كما لو انها موجودة خارجا عنه ، ويمحضه بحكم ذلك بعض الحرية حيالها. من هذه الزاوية ، يمكن ان يقال عن الفن انه محرر . فالاهواء تتلاشى قوتها ، لمجرد انها أضحت مواضيع لتمثلات ، مواضيع خالصة محضة . وتموضع العواطف يؤدي بالضبط الى تجريدها من شدتها وحدتها ، الى جعلها خارجية بالنسبة الينا ، بل اجنبية بقدر او بآخر . والعاطفة ، بمرورها في التصور والتمثل ، تخرج من حالة التركيز التي كانت عليها فينا ، وتعرض نفسها لحكمنا الحر . والاهواء امرها كأمر الوجع : فاول وسيلة تضعها الطبيعة في متناولنا لتمكيننا من التفريج عن وجع يكوينا بناره هي الدموع ؛ فالبكاء هو بحد ذاته ضرب من العزاء . ثم يتعاظم التفريج اثناء التحادث مع اصدقاء ، وقد تدفع بنا الحاجة الى التفريج والتعزي حتى الى محاولة نظم اشعار . على هذا النحو ، ما ان تتاح للانسان الغارق في الالم، المستغرق فيه ، المقدرة على الإبانة عنه وتظهيره ، حتى تخف عليه وطأته ؛ ومما يساعد على تسكينه والتفريج عنه التعبير عنه بكلمات ، باغان ، بألحان وبأشكال . والوسيلة الاخيرة هذه أشد نجعا ايضا ، والالم ينحو نحوا شديدا الى السكون والانفراج بحكم تموضع العواطف الذي يجردها من طابعها الحاد والمركز ، ويجعلها ، اذا جاز القول ، لاشخصية وأجنبية بالنسبة الينا . وما اكثر ما تتكرر هذه الحالة لدى الفنانين الذين اذا ما ألمت بهم مصيبة افلحوا في تخفيف حدة شعورهم بتظهيره في عمل فني . وقد كانت دارجة ، فيما سلف ، عادة زيارات التعازي ؛ ولقد كانت تلك الزيارات مضنية للغاية ، لكن العطف الذي كان يظهره الزائرون ، وتكرار العبارات ذاتها ، وتموضع الخطب ،

كان ذلك كله يسهم عظيم الاسهام في تسكين الالم . وعليه ، فقد كانت عادة ممتازة ، وبخاصة عند الوفاة ، عادة القدوم من كل حدب وصوب لرفع التعازي الى اقرب اقارب الميت . كان هؤلاء ، بتبادلهم اطراف الحديث مع كل واحد عن المصيبة التي عضتهم بنابها ، يراودهم شعور بانفراج كبير . ويرجع نظام النادبات لدى القدامى في اصله الى هذه الحاجة الى موضعة الالم . وحين يكون الانسان قادرا على نظم قصيدة عن الهوى المتسلط عليه ، يصبح هذا الهوى اقل خطورة ، لان تموضع العاطفة يعني ، كما سبق لنا القول ، فصلها عن شخصيته واتخاذ موقف اكثر هدوءا وصفوا ازاءها .

ان النفس ، بسكبها مشاعرها وخلجاتها في قصائد وأغان ، تنعتق من العاطفة المركزة ؛ فيطرأ انفراج على مضمونها ، سواء أكان ألما ام فرحا ، بعد ان كان متجمعا على ذاته ؛ وبفضل تمثيل العاطفة يتلاشى تركزها وانحصارها ، وتستعيد النفس حريتها ازاءها . ويطفق المرء يتنبه لما يمكن ان يعزيه ، وللنصائح التي تلح على ضرورة المحافظة على الهدوء والصفو . ذلك هو الاساس الذي يقوم عليه التأثير الشكلي الذي يمارسه الفن على المشاعر والعواطف والاهواء .

- ج -
وظيفة الفن في تهذيب الاخلاق

بيد أن تسامي النفس هذا لا يمكن ان يتوقف عند هذا الطور من الانقطاع الشكلي المحض في التركز . بل لا بد ان تستمر السيرورة الى ان تتلقى النفس مضمونا يعطيها القوة على مكافحة الاهواء ؛ وان امكن ، على قهرها . لكن اذا سلمنا بأن هدف الفن يكمن لا في استحضار الاهواء فحسب ، بل ايضا في

تطهيرها ، وبعبارة اخرى ، اذا سلمنا بأن الاستحضار ليس غايته الاخيرة ، ليس غاية في ذاتها ، أمكننا القول ، شرط ان نعطي كلمة «تطهير» معنى محددا ، ان **تهذيب الاخلاق** هو الذي يشكل هدف الفن . وقد رأينا بالاصل ان تمثيل الاهواء ينطوي بحد ذاتـــه على درجة معينة مـــن التطهير ، مـــن **الكاثاربيس** Catharsis . فيكون من نتيجته السيطرة ، ولو فـــي حدود ضيقة ، على الاهواء وعلى الغرائز المنفلتة والوحشية . وتأتينا احيانا من بعض الجهات أصوات تنادي بضرورة بقـــاء الانسان في حالة اتحاد مع الطبيعة ، لكن انصار هذا الاتحاد لا يدركون أن ما ينادون به ليس سوى الفظاظـــة والوحشية . والحال ان الفن ، وان مثل الانسان في حالة اتحاد مع الطبيعة، يعمل على رفعه الى ما فوق الطبيعة . وتلـــك هي النقطـــة الاساسية .

يفعل الفن اذن فعله بتنشيطه الارادة الاخلاقية ، بتعزيزه اياها ، بحيث تتاح للنفس القدرة على الوقوف في وجه الاهواء بصورة فعالة ، ناجعة . وانما بهذا المعنى يقال ان على الفن ان ينشد هدفا أخلاقيا ، وان على العمل الفني أن يكون ذا مضمون اخلاقي . ان على الفن ان يحتوي على شيء سامٍ تلحق بـــه النوازع والاهواء ، ويجب ان يصدر عنه مفعول اخلاقي قادر على تشجيع الروح والنفس في الصراع مع الاهواء .

وقد أثارت وجهة النظر هذه مناقشات كثيرة في الآونـــة الاخيرة . وقد لفت الانتباه بهذا الصـــدد ، باديء ذي بدء ، الى ان مثل ذلك الهدف لا يليق بالفن . فلئن لم يكن بد بـــأي ثمن من عزو هدف نهائي الى الفن ، فان هذا الهدف يجب ان يكون من طبيعة يكفي معها نفسه بنفسه ؛ وعليه ، لا يمكن لغايته المفترضة الا ان تكون غاية في ذاتها . والقول بأن على الفن ان يرضي ويبهج ، ان يكون مصدرا للذة ، فهذا معناه ان هدفـــا

عرضيا صرفا يعزى اليه ، هدفا لا يمكن ان يكون هدفه . ان الدين والطبائع والاخلاق مواضيع موجودة من الاساس في ذاتها ، وكلما أسهم الفن في تشجيع الصبوات الدينية والميول الاخلاقية ، وفي تلطيف الطبائع ، يكون الهدف الذي أدركه على هذا النحو اكثر ارتفاعا وسموا . وتلك هي معايير مطلقة ؛ ومن يقل بوجوب تقيد الفن بها في خلقه لأشكاله ، فإنما يعزو اليه مضمونا دقيقا محددا . وقد أدى الفن ، بوصفه تعبيراً عن هذا المضمون ، دورا في تعليم الشعوب .

لكن حتى عندما نعزو الى الفن هذا المضمون الاخير ، نماري في ان يكون هو هدفه النهائي : وهذا التحفظ يطال بوجه خاص نمط التمثيل . فهل نحن نفهم تعاليم الفن الاخلاقية بصفتها مبادىء مجردة وتأملات نظرية بقدر أو بآخر ، أم القصد القول فقط بأن هذه التجريدات والتأملات تلعب في الفن الدور الرئيسي ، على اعتبار ان العنصر الحسي لا يجوز أن يشغل فيه الا حيزاً ثانويا ، فلا يلعب من دور غير دور الغلاف للمجرد ؟ في كلتا الحالتين نكون قد دللنا على جهل مطبق بطبيعة الفن . فعلى العمل الفني ان يكون ، في مضمونه ، فرديا وعينيا ، صورة تتوجه بالخطاب الى الحواس . واذا لم يُمثَّل المضمون بمقتضى طبيعته بالذات ، يصبح العنصر الممثل ثانويا تماما ، ويتحطم المضمون وينشطر الى اثنين : فيغدو تجريداً مكسوا بزخارف خارجية لا تعدو ان تكون مجرد ظاهر . ان المبدأ المجرد يكفي نفسه بنفسه ، من دون أن تكون به حاجة الى زخارف خارجية لا يترتب على وجودها غير السأم ، نظرا الى انعدام التوافق بين المضمون والشكل .

صحيح أنه في الامكان استخلاص نتائج واستنتاجات من الأثر الفني ، حتى بالمعنى الحرفي للكلمة . فمن الممكن استنباط تعاليم منه كما من كل ما يجري في الحياة الواقعية والعينية . وهذا ما فعله الناس في الماضي بوجه خاص ، على نحو مما

نستطيع ان نتبين من المقدمات التي كتبت لمؤلفات دانتي والتي تشير على الدوام الى كنه المرموزة L'Allégorie ، اي المغزى العام الذي يتضمنه كل نشيد . وبسلوك هذا المسلك ، يكون قد جرى استخدام العمل الفني لصوغ مبدأ عام ، ولتاييد هذا المبدأ وتبريره بقوة العمل الفني وحظوته . وليس لنا مطعن في هذا المسلك ، شرط الا يكون الشكل الفني مجرد زخرف غايته تزيين مبدأ مجرد ، وشرط ان يؤلف المضمون والشكل الممثل كلا واحدا وأن تشكل هذه الوحدة وجهه الاساسي . اذن فالمأخذ الرئيسي الذي اخذ على وجهة النظر تلك هو انها تجعل الجانب الحسي من العمل الفني تابعا لمبادىء اخلاقية مجردة وملحقا بها .

لن نلح اكثر من ذلك على هذه النقطة . لكن من المهم ، من جهة اخرى ، ان ندقق عن كثب في التناقض الذي يترتب على وجهة النظر تلك لانه قمين بأن يشق امامنا الطريق الذي سيسودنا الى المفهوم الحقيقي للفن . بل اكثر من ذلك: فالتناقض المشار اليه يشكل الممر الى المفهوم . والسؤال الذي يطرح نفسه بهذا الصدد هو معرفة ما اذا كان المغزى الاخلاقي ، المنزل منزلة الهدف الاعلى للفن ، يجب ان يكون ماثلا **بصورة ضمنية** ، من دون أن تتم صياغته كمغزى ، ام ما اذا كان من الواجب الابانة عنه **بالنص والتصريح** . يقال لنا في بادىء الامر ان العمل الفني يجب أن ينطوي على مغزى اخلاقي بصورة **ضمنية** ، وان هذا المغزى ، وان كان يشكل الهدف الاعلى للفن ، يجب ان يمثل فيه في حالة من عدم البيان ، بحيث لا يبرز للعيان ولا يفرض نفسه كمذهب ، كقانون ، كوصية وامر — . اما ان بالامكان استنباط درس خلقي من تمثيل عيني ، من تمثيل لحدث من الاحداث ، فلا حرج من التسليم بهذا بصورة عامة . وكل شيء رهن بالتأويل ، لان الاخلاق الضمنية بحاجة الى ان تستنبط وتعرض ويسلط عليها الضوء . لكن من المشكوك فيه مع ذلك

ان يكون بالامكان الوصول عن هذا السبيل الى نتيجة ايجابية ، اذ قليلة هي الاشياء او الوقائع التي يمكن ، كما سبق لنا القول ، استخلاص مغازي اخلاقية منها . لقد حامى بعضهم عن التمثيلات الفنية والاعمال الادبية الاكثر نأيا عن الاخلاق وأوجد الأعذار والمبررات لها ، بحجة ان المرء بحاجة ، لكي يكون اخلاقيا ، الى ان يعرف الشر والخطيئة ايضا ، وأنه لكي يكون في امكانه تعرف الخير فلا غنى له عن معرفة نقيض الخير ، وعلى النحو خيل لبعضهم انه مستطيع تبرير اللاأخلاقية في الفن . وهذا لم يمنع بعضهم الآخر من القول ان تمثيلات مريم المجدلية ، الخاطئة الحسناء ، قد اوردت موارد الخطيئة عددا من الرجال يفوق بكثير عدد من قادتهم الى التوبة والندامة ؛ لكن اليس من الضروري أن يقع المرء في شراك الخطيئة حتى يمكنه ان يتوب ؟ ان للمطلب الاخلاقي هنا طابعا اكثر عمومية وابهاما مما ينبغي ؛ ومن الممكن التوجه بالمطلب نفسه الى التاريخ ، لان جميع التمثيلات التي اختارت موضوعا لها الشؤون والاحداث الانسانية تنطوي - لتكرر القول - من حيث بناؤها بالذات على دروس خلقية .

وتختلف الحال حين يقال ان الاخلاق يجب ان تمثل في الاثر الفني بصورة صريحة ، وان الاثر الفني ينبغي ان يعبر عن مبدأ عام ، عن قوانين واضحة ، ان يكون حكاية تعليمية . تلك هي حال حكايات ايسوب . فكل حكاية Fable تؤلف كلا واحدا ؛ وانما في زمن لاحق فحسب ، وبصورة لا تخلو من خرق وعسف ، استنبطت منها او ربطت بها مغازي اخلاقية ، **امثال حكمية** (١) . والحال ان الحكاية هي بذاتها تعليم .

---

١ - باليونانية في النص . (م)

والحق اننا اذا ما أمعنا النظر في الامر عن كثب ، وجدنا ان بيت القصيد هو الدفاع عن وجهة نظر القانون ، ووجهة النظر هذه هي التي يتوجب علينا تمحيصها . فبما ان الاخلاق تناظر ، في الحياة الانسانية ، الحقيقة بوجه عام ، فقد وجد من يزعم ان الاخلاقية تشكل المظهر الاساسي للفن . وبما ان الحقيقة هي قانون الارادة والوجدان، وبالتالي قانون عام ومطلق، فعلى الفن أن يستوحيها في إبداعاته كافة . هناك من جهة اولى القانون ، ومن الجهة الثانية النوازع والعواطف والاهواء ، وبين الاول والثانية تقف وجهة النظر الاخلاقية ، التي يتوجب على الانسان بمقتضاها أن يعرف القانون وان يتقيد به ليصارع اهواءه ويتغلب عليها ، وأن يعرف واجبه ، وان يضعه على الدوام نصب عينيه حين يبادر الى العمل ، وأن يكبت جميع الاهتمامات الانانية .

ان الانسان الاخلاقي يعي ، بموجب هذا التصور ، الواجب والقانون ، ولا بد بالتالي ان يتصرف وفق هذه الشمولية ، وأن يتخذها مبدأ له وشعارا . وعلى هذا الاساس ، سوف ينذر نفسه للواجب ، بما هو واجب ، باسم القانون العام ، باسم المبدأ الذي سيكون العلة المحددة لأفعاله . وما القانون ، الواجب ، الواجب للواجب ، الا العام ، الكلي ، الحر المجرد ، الذي له معادله المناقض في الطبيعة ، في العواطف الطبيعية ، في النوازع ، في الارادة الطبيعية ، في القلب ، وفي النفس ، والمفروض في الانسان انه يعرف ما القانون وما الواجب ؛ وانه يفعل ما يفعله عن علم ودراية واقتناع . ان الفاعل هو ذاك الذي يختار ؛ والمفروض في هذا ان يختار الخير لكي يستخدمه ضد نوازعه واهتماماته الذاتية . وبفضل وجهة النظر هذه ، تكون قد تمت المصادرة على التعارض بين الارادة بوجه عام والارادة الخصوصية ، الطبيعية ، وهذا التعارض مقرر على نحو يشير معه الى ان السلوك الاخلاقي يجب ان يكون في حالة من الصراع

الدائم مع الارادة الطبيعية ، والى ان الاخلاقي هو ، بماهيته بالذات ، صراع ضد الطبيعي ، والى انه لم يوجد الا لكي يسيطر على الطبيعي ويحرز عليه نصرا حاسما . ينبع ذلك التعارض اذن من وجهة النظر الاخلاقية ، ولكن ينبغي أن نفهمه ، لا في هذا الشكل المحدود ، وانما فهما عاما ورحيب الشمول . ان القانون ؛ الامر ، يجب ان يفهما على انهما **المجرد** ، على انهما من نتاج ملكة الفهم L'Entendement ، على انهما ما يسمى بالمفهوم بوجه عام في الحياة الجارية ، على انهما **المجرد** بالتعارض مع الامتلاء العيني للنفس وللطبيعة بوجه عام .

وانما لدى الانسان ، وفي الروح الانساني فحسب ، يتخذ ذلك التعارض شكل عالم مشطور شطرين ، شكل عالمين منفصلين : من جهة اولى العالم الحقيقي والابدي للتعينات المستقلة بذاتها ، ومن الجهة الثانية الطبيعة والنوازع الطبيعية، عالم العواطف والغرائز والاهتمامات الذاتية والشخصية . نحن نرى ، من جهة اولى ، الانسان حبيس الواقع المبتذل والزمنية الارضية ، يرزح تحت وطأة حاجات الحياة وضروراتها الكئيبة، مغلولا الى المادة ، لاهثا وراء غايات ومباهج حسية ، تتسلط عليه وتسيّره نوازع طبيعية واهواء ؛ ونراه من الجهة الثانية يسمو الى مثل خالدة ، الى ملكوت الفكر والحرية ، نراه يطوّع ارادته لقوانين وتحديدات عامة ، يجرد العالم من واقعيته الحية والمزدهرة ليحله الى تجريدات ، اذ ان الروح لا يؤكد حقوقه وحريته الا بمعاملته الطبيعة بلا رحمة ولا شفقة ، وكأنه يريد ان يثأر لنفسه من اشكال البؤس والعنف التي جعلته يعاني منها ويكابد .

حين يتخذ ذلك التعارض طابعا كافي البروز والجلاء ، يتأرجح الروح بين ذينك الحدين، ينوس بلا انقطاع بين واحدهما والثاني : من الواجب الى العاطفة ، ومن الحرية الى الضرورة . الحرية ، من حيث ان الانسان لا يجاري سوى ارادته الذاتية ،

ولا ينشد غير تحقيق غاياته الخاصة ؛ والضرورة ، من حيث ان الانسان يدع ذاته تتحدد بالضرورات الطبيعيـــة ، بضرورات الظروف ، بضرورات قلبه وعواطفه . لكن الحرية ذاتها لا تفلت من إسار قوانين معينة ، بحيث يمكن القـــول ان هناك قوانين للحرية مثلما هناك قوانين للضرورة ، وان الانسان يواجه بالتالي صراعا وتعارضا بين العام والخاص . وبالفعل ، اذا كان الخاص متضمنا في العام المجرد ، فانه غير متحدد به . فللخـــاص تعيناته الذاتية التي قد تطابق او لا تطابق العام . وهناك ، فضلا عن ذلك ، التعارض بين العيني والمجرد . هكـــذا ينتصب ، واحدهما في وجه الآخر ، معسكرا الفكر والواقع المتناحران ، معسكرا الحياة الذاتية والمفهوم البارد ، معسكرا النظريـــة والتجربة . وعلى هذا النحو تنطوي وجهة النظر الاخلاقية في الاساس والجوهر على تعارض، على تناقض بين الروح والجسد؛ ولكن وجهة النظر هذه ، عوضـــا عن ان تقتصر على ذلـــك التعارض ، تشتمل ، كما سنرى ، على ما هو ارحب واعم .

ليس ذلك التعارض من نتاج تفكير متحذلق او فلسفـــة سكولائية . فقد شغل على الدوام ، وفي اشكـــال شتى ، الوجدان الانساني واثاره وهزه ، ولكنه لم يتلبس تعبيرا بالغ الحدة الا تحت تأثير ثقافتنا الحديثة . ان ثقافـــة زماننا ، ان العقل الحديث هو الذي يرهف حساسيـــة الانسان بذلـــك التعارض ، اذ يقضي عليه بأن يكون اشبه بكائن برمائي ، يعيش في عالمين متناقضين ، يتردد بينهما الوجدان بلا انقطاع ، عاجزا عن حزم امره واتخاذ قرار يرضيه . لكن الثقافة الحديثـــة والعقل الحديث ، اذ دفعا بهذا الانشطار الى حـــده الاقصى ، طرحا ضرورة حله . ولكن نظرا الى ان الذكاء او الفهم يعجز عن قهر ثبات الاضداد ، يبقى الحل الذي نتكلم عنه مجرد وجوب كينونة بالنسبة الى الوعي ، ويواصل واقعنا الحاضر العيش

في قلق الاختيار ، باحثا عن حل ، من دون ان يتمكن من العثور عليه . يبقى اذن ان نعرف هل يمثل ذلك التعارض الرحب والعميق ، الذي تظل ضرورة حله مجرد مسلمة مصادر عليها ، هل يمثل الحقيقة في ذاتها ، وهل يمكن اعتباره الهدف الاعلى للفن ؟

ان الانسان معني على كل حال بحل ذلك التعارض ، وبتحقيق مصالحة بين حديه ، عن طريق اكتشاف حد ثالث ، مبدأ اعلى يمثل وحدتهما المتناغمة . ويحس الناس في ايامنا هذه احساسا حادا بذلك التعارض ويشغل بالهم بصور شتى . ولا يكف الفكر عن شحذه وتأجيجه ؛ وملكة الفهم ، بآمرها «يجب عليك» ، الموجه ضد الواقع ، هي التي تبقي على التعارض قائما. ان هذا التعارض يقضي على الانسان بالقلق وكأنه مشدود ومتوازع من كل جانب . ومرة اخرى نقول : ان من صالح الانسان ان يزول ذلك التعارض ، ان يحل محله توافق ، ان يتم العثور على نقطة التقاء ، على مبدأ اعلى ، أعمق ، قمين بتحقيق تناغم بين ذينك الحدين غير القابلين ظاهريا للتوفيق فيما بينهما .

وانها لمهمة الفلسفة ، مهمتها الرئيسية ، ان تلغي تلك التعارضات ، على الاقل بقدر ما تتلبس تلك الاشكال التي اتينا بوصفها ، وأن تظهر للعيان ان الحدود المتعارضة ليست في الواقع بالقدر الذي تبدو عليه من الاستعصاء على اي معالجة او توفيق ، وأن الحقيقة الوحيدة التي يمكن الافصاح عنها بصدد كل واحد من الحدين هي انه ليس حقيقيا في ذاته ، وأن حقيقة كل واحد منهما لا يمكن ان تنجم الا عن تصالحهما ، اتحادهما، انسجامهما . من جهة ، هناك الحرية ، ومن الجهة الاخرى هناك الضرورة . والحرية في جوهرها صفة للروح؛ اما الضرورة فهي قانون الارادة الطبيعية . والفهم يبقي على التعارض قائما بينهما ، والحرية نفسها لا توجد الا بقدر ما تكون في صراع مع

نفيضها . بيد ان الانسان يؤمن ايمانا جازماً بأن ذلك التعارض ينبغي ان يأخذ طريقه الى الحل ؛ اما عقلنا فتقع على عاتق الفلسفة مهمة افهامه انه اذا كان التناقض موجودا ، فانه من الاساس ، منذ الأزل ، محلول كما هو ، في ذاته ولذاته ، وان الحقيقة هي كما يلي : ان ذلك التعارض ليس ذا طبيعة تؤهله للحل فحسب ، وليس من الواجب ان يأخذ طريقه الى الحل في مستقبل قريب او بعيد فحسب ، بل ان ذلك الحل قد تم ، والتوفيق بين حديه قد تحقق ، وعقلنا وحده هو الذي ما يزال يبحث عن الحل في الفلسفة . والحال ان الفلسفة تظهر للعيان ان المصالحة قائمة منذ الازل ؛ وعلى كل ، لا يمكن لهذه المصالحة أن تتم في نظر عقلنا الا عن طريق الفلسفة .

الفصل الثاني

النظريات الاختبارية في الفن

- ١ -

الافكار المتعلقة بالعمل الفني

يمكن تلخيص أفكارنا المتعلقة بالعمل الفني في القضايا الثلاث التالية :

١ ـ ليست الاعمال الفنية منتجات طبيعية ، وانما هي

مصنوعات انسانية .

٢ ــ انها تخلق من اجل الانسان ، وتقتبس من العالم الحسي ، وتخاطب حواس الانسان ؛ والفن يتصل على طريقته بالعالم الحسي ، لكن يصعب رسم الحد الفاصل بينهما .

٣ ــ ينشد العمل الفني غاية خاصة محايثة له .

عند هذه القضايا الثلاث ينتهي المطاف بالتأمل الخارجي .

ــ أ ــ
قواعد الفن . الموهبة . الحاجة الى الفن

فيما يخص أولى تلك النقاط الثلاث ، النقطة المتعلقة بالطابع الانساني للعمل الفني ، كان يسود الاعتقاد في سالف الايام بأن على الفن ان يتقيد بقواعد لإنتاج آثاره . وكان منطلق ذلك وجهة النظر القائلة انه من الواجب ، في كل ما يفعله الانسان ، ان يكون في الامكان معرفة كيفية فعله ، فاذا ما عُرفت الطريقة لم يعد أسهل من التقيد بها ، بحيث لا يعود شيء يمنع في الظاهر اي انسان يعرف الطريقة من ان يغدو قادرا على انتاج اعمال فنية . وقد مر على وجهة النظر تلك حين من الدهر ، وأطلق عليها اسم النقد الفني ، الذي هو تحليل لما يجري عند انتاج عمل فني ، وللطريقة التي يمكن ويجب ان ينتج بها : نظرية الفنون الجميلة . وكان الدليل الهادي الرغبة في صوغ قواعد، في وضع مبادىء وضوابط للانتاج الفني . وقد صُرف النظر اليوم عن هذه الرغبة ، اذ اتضح للعيان ان التقيد بقواعد ليس هو ما يتيح امكانية انتاج اعمال فنية . فالعمل الآلي، الخارجي، هو وحده الذي ينصاع لقواعد . ولا يمكن للعمل الخاضع لقواعد ان يتمخض الا عن نتائج شكلية ، عن منتجات ليس لها من سمة سوى الدقة والانتظام .

حين أعرف القاعدة ، لا أمارس سوى نشاطي الشكلي البحت ، لان كل تعين عيني متضمن سلفا في القاعدة ، وكل ما سيعني تحقيقه سيكون من نتاج نشاطي الشكلي والمجرد . لكن نشاط الروح لا يدور في الفراغ ، طبقا لتعيين مفروض : فالفكر يجد تعيينه في داخل ذاته، ولا يمتثل في عمله الا لذاته. ونظرا الى ان العمل الفني ليس نتاجا آليا ، فلا سبيل الى تقييده بقاعدة . الا انه تمت ايضا صياغة قواعد لا تختص بأعمال آلية : ولنا عليها مثال في **الفن الشعري** لهوراسيوس[1]. ان فن نظم القوافي فن يستطيع اي انسان ان يتعلمه ويطبقه ؛ ولكنه يقارب من الاساس أن يكون من الفنون الآلية . ثم وجدت رغبة في التوغل في ذلك الطريق ، فوضعت قواعد ، كتلك المتضمنة في رسالة هوراسيوس ، تتسم بعمومية بالغة ، كالقاعدة التي تقول على سبيل المثال ان موضوع القصيدة يجب ان يكون مفيدا . وثمة قواعد تستأهل أن تحمل على محمل المزيد من الجد ، لانها لا تنصب فقط على الجانب الخارجي وشبه الآلي من النشاط الفني ، بل ايضا على ما يمكن اعتباره نشاطه الروحي ، النشاط الموجه الى المضمون : من ذلك ، على سبيل المثال ، القاعدة التي تنص على وجوب تصوير الاشخاص في صورة مناسبة لسنهم ، ولجنسهم ، ولوضعهم الاجتماعي ، ولمرتبتهم . لكن صوغ تلك القواعد شيء ، وإنزالها منزلة الحافز الحقيقي للانتاج الفني شيء آخر . فتلك العموميات لا تحتوي على اي توجيه يتعلق بتفاصيل التنفيذ . ان وصفة صيدلانية تحوي جميع التوضيحات الضرورية ، ومن الممكن السير عليها

1 — «الفن الشعري» عنوان اطلق على آخر رسالة من رسائل الشاعر اللاتيني هوراسيوس ، وتعرف باسم «رسالة الى البيزونيين» ، وهي تجمع نظما بين النصائح الاخلاقية وقواعد الذوق الادبي . «م»

حرفيا ؛ لكن التعليمات العامة غير قابلة للتنفيذ . من العبث اذن ان نرغب في وضع قواعد لانتاج الآثار الفنية .

لقد تم التخلي اذن عن وجهة النظر تلك . لكن ذلك التخلي لم يكن الا للسقوط في الموقف النقيض . فالاثر الفني لم يعد يعتبر نتاج نشاط عام ، شكلي ، مجرد وآلي ، بل صار يعتبر نتاجا لقريحة موهوبة ، وصار يقال ان الانسان المالك لمثل تلك القريحة ليس عليه الا أن يستسلم ويسترخي لتفرده النوعي ، من دون أن يبالي بالهدف الذي قد يقوده ذلك اليه ، على اعتبار ان اي اهتمام من هذا القبيل لا يمكن ان يعود الا بالضرر على انتاجه . وقد جرى تلخيص وجهة النظر هذه بالقول ان العمل الفني ابداع من **العبقرية** ، من **الموهبة** . وهذه التوكيدات تنطوي على قسط من الحقيقة . فإبداع العمل الفني يقتضي موهبة هي في اساسها قابلية خاصة ، اي هبة محدودة . اما العبقرية فشيء أعم وأشمل. وفي صفحات تالية سنرى هل تشكل العبقرية والموهبة في جوهرهما صفات طبيعية ام لا . اما الان فسنكتفي بالتذكير بأن النشاط الفني ، بموجب ذلك الراي ، لا يكون ناجعا وخلاقا حقا الا اذا كان لاشعوريا ، على اعتبار ان اي تدخل من قبل الوعي لن يكون له من نتيجة سوى ترنيق النشاط الفني وإلحاق الضرر بكمال الاعمال الفنية .

هكذا غدا الانتاج الفني حالة أطلق عليها اسم **الإلهام** . ومن الممكن ان توضع العبقرية في حالة الالهام اما بمحض ارادتها ، وإما بفعل مؤثر خارجي ما (وجد بهذه المناسبة من يتحدث عن الخدمات المفيدة التي يمكن أن تسديها زجاجة شمبانيا) . وقد رجحت كفة ذلك الرأي طوال الحقبة المسماة بحقبة النبوغ ، والتي دشنتها في المانيا أعمال غوته وشيللر الاولى . فقد بدأ هذان الشاعران نشاطهما بالتطويح بجميع القواعد الموضوعة عصرئذ . بيد ان موقف العداء الذي وقفاه من تلك القواعد جاء،

في مؤلفاتهما الاولى ، عن غير سبق عمد وتصميم . ولن نشرع هنا بتمحيص مفصل لمفهوم الالهام المبهم ولما كان يعزى اليه من قدرة وسلطان .

فيما يتعلق بمفهوم العبقرية ، سبق لنا ان لفتنا النظر الى ان العبقرية والموهبة هما ، من منظور معين على الاقل ، هبات طبيعية . ولكن ما لا يجوز أن يغيب عن أنظارنا هو ان العبقرية، حتى تكون خصبة ومعطاء ، لا بد ان تمتلك فكرا منظما ومثقفا ، ودربة طويلة الامد بقدر او بآخر . وهذا لان العمل الفني ينطوي على جانب تقني صرف ، لا يتملكه المرء حق التملك الا بالتمرين والممارسة . وهذا ينطبق بوجه خاص على الفنون التي تتطلب مهارة يدوية تجعلها قريبة الصلة بالحرف اليدوية . تلك هي حال الهندسة المعمارية والنحت ، على سبيل المثال . أما في الموسيقى والشعر فالمهارة اليدوية أقل لزوما . ولكن يوجد ، حتى في الشعر ، جانب يتطلب ان لم يكن تمرنا فعلى الاقل قدرا من التجربة : فالعَروض وفن تدبيج القوافي يمثلان الجانب التقني من الشعر ، والتمرس بهما لا يأتي عن طريق الالهام . ان كل فن يتعاطى مع مادة كتيمة بقدر او بآخر . ذات مقاومة متفاوتة ، على الفنان أن يتعلم كيف يتحكم فيها . ومن جهة اخرى ، يفترض بالفنان ان يكون طويل الباع في معرفة أعماق النفس والروح البشريين ، طردا مع سمو المكانة التي يطمح في بلوغها . والحال ان هذه المعرفة لا تكتسب بصورة مباشرة ، وانما غب دراسة للعالم الخارجي وللعالم الداخلي . وهذه الدراسة هي التي تزود الفنان بمواضيع تمثيلاته .

قد تكون بعض الفنون بحاجة الى هذه الدراسة اكثر من حاجة فنون غيرها اليها . فالموسيقى ، على سبيل المثال ، اذ تعبر عن مشاعر عميقة وغامضة ، وعن خلجات النفس اللامادية، ان جاز التعبير، وهي خلجات لا يمكن ان يعزى اليها مضمون أو فكر، ليست بحاجة الى اساس اختباري واسع شأن فنون غيرها .

ولهذا تتجلى الموهبة الموسيقية على نحو مبكر ، بينما تكـــون الرأس والنفس ما تزالان فارغتين ، وليس بيننا الا من يعرف عازفين مهرة يفتقرون الى كل تجربة صادرة عن الروح والحياة، ولا يرقى فكرهم الى سمو موهبتهم . وما كذلك هي الحال في الشعر الذي هو التعبير الواعي عن الروح الانساني ، عـــن اهتماماته العميقة ، عن القوى التي تصطرع فيه . لهذا جاءت اعمال غوته وشيللر الاولى عادمة الحذق ، حوشية ، باردة ، ركيكة ، الشيء الذي يتناقض سافر التناقض مع الراي الدارج الذي يقول ان الالهام يأتي من حماسة الشباب . وانما بعد ان ادركا نضوج الفكر أبدعا آثارا جميلة وعميقة ، ملهمـــة حقا ، مكتملة الشكل (يمكن ان يقال عن ذينك الرجلين انهما كانا اول من وهب أمتنا آثارا شعرية حقيقية وانهما شاعرانا القوميان). كذلك لم يلهم هوميروس أناشيده الخالدة الا في شيخوخته . والحق أن الفكر الذي لا يعوزه التصميم لا يتكشف خصبا ومعطاء الا بعد تثقيفه بدراسات طويلة ومتبحرة .

ملاحظة ثالثة يمكن ابداؤها بصدد القيمة النسبية لمنتجات الفن ولمنتجات الطبيعة . يقول بعضهم ان العمل الفني هو دون منتجات الطبيعة قيمة ، لانه بالتحديد نتاج انساني . صحيح ان العمل الفني لا تدب فيه عاطفة ، لا يطفح حياة ، سطحـــي تماما ، بينما منتجات الطبيعة منتجات حية . وعلى هذا النحو تتفوق منتجات الطبيعة ، التي هي من صنع الله ، على منتجات الفن ألتي هي منتجات انسانية . وفيما يخص هذا التعارض ، لا مناص لنا من الاقرار بأن العمل الفني ، بصفته موضوعـــا وشيئا ، محروم من الحياة ، ويمكن ان يعتبر بالتالي شيئا ميتا. فما هو حي حقا ينطوي على تنظيم تمتـــد غائيته الـــى ادق التفاصيل ، بينما لا ينطوي العمل الفني على ظاهر من الحياة الا على سطحه ، أما في داخله فهو لا يعدو ان يكون حجرا او خشبا

او قماشا سوقيا ، او لا يعدو ان يكون ، كما في الشعـــــر ، تصورات مترجمة الى الفاظ وكلام . لكن العمل الفني في مظهره كموضوع ، كشيء ، ليس والحق يقال، عملا فنيا : فما هو بعمل فني الا بوصفه روحية ، وإلا من حيث انه تلقى معمودية الروح وبات ينطوي على شيء من جوهر الـــــروح ، شيء مسلم به للروح .

يأتي العمل الفني اذن من الروح ويوجد للروح ، ويكمـــن تفوقه في واقع انه اذا كان النتاج الطبيعي نتاجا محبوا بالحياة فانه بالمقابل قابل للفناء ، بينما العمل الفني عمـــــــل يدوم ، والديمومة ذات اهمية اعظم . الاحداث تقع . لكن ما ان تقـــع حتى تزول ؛ بيد ان العمل الفني يسبغ عليها ديمومة ، يمثلها في حقيقتها غير القابلة للفناء . انه يضع يده على الفائدة الانسانية والقيمة الروحية لحدث ما ، لطبع فردي ما ، لعمل ما ، فـــي تطورها وعواقبها ، ويبرزهما في صورة اكثر صفاء وشفافيـــة مما في الواقع العادي ، غير الفني . لهذا يتفوق العمل الفني على كل نتاج طبيعي لم يمر بطريق الروح . وعلى هذا النحو نجد ان العاطفة والفكرة اللتين الهمتا في الرسم منظـــــرا طبيعيـــا يبوئان عمل الفكر هذا مرتبة أسمى من مرتبة المنظر نفسه كما هو موجود في الطبيعة . ان كل ما يصدر عن الروح يتفوق على ما يوجد في الحالة الطبيعية . ولا ننسين ان الكائن الطبيعي لا تنبثق عنه مثل عليا إلهية ، وان الاعمال الفنية هي وحدهـــــا القادرة على التعبير عن نظير هذه المثل .

ان الروح متفوق على الطبيعة بوجه العموم ، ومخلوقـــات الروح تبجل الله اكثر مما تبجله منتجات الطبيعة . والتعارض الذي يريد بعضهم ان يقيمه بين الالهي والانساني يتأتى ، من جهة اولى ، من سوء تفاهم يفترض معه انه ليس في الانسان شيء إلهي ، اذ لا يتجلى الله الا في الطبيعة . بيد ان الإلهـــي يتجلى في الروح في شكل وعي ، وعبر الوعي . وفي الطبيعة

كذلك يخترق الإلهي وسطا معينا ، لكن هذا الوسط وسط خارجي ، وسط حسي ، وبصفته كذلك هو ادنى من الوعي الى غير ما حدود . في العمل الفني يتولد الالهي اذن عن وسط اسمى بما لا يقاس . اما في الطبيعة فان الوجود الخارجي هو تمثيل للالهي اقل مطابقة بكثير من التمثيل الفني . ان سوء التفاهم المشار اليه ، والذي يفترض ان العمل الفني عمل بشري محض ، يجب أن يزال . فالله يفعل في الانسان على نحو اكثر موافقة للحقيقة مما في مضمار الطبيعة المحض .

لكن هنا ينطرح سؤال جوهري : لماذا يخلق الانسان اعمالا فنية ؟ ان اول جواب يمكن ان يحضر الى الذهن هو انه يفعل ذلك من قبيل اللعب ، وان الاعمال الفنية هي منتجات عرضية لهذا اللعب . والحال ان اللعب شاغل ليس ثمة ما يكرهنا على تكريس انفسنا له ، ولنا ملء الحرية في التوقف عنه متى ما شئنا ، اذ ان هناك وسائل اخرى ، وافضل ، للحصول على ما نحصل عليه بالفن ، كما ان هناك اهتمامات اسمى واهم لا يملك الفن ان يلبيها . وسوف نتكلم في صفحات تالية عن **الحاجة** الى الفن ، بالمعنى العيني للكلمة . فهذه الحاجة ترتبط ببعض التصورات العامة والمحددة ، وكذلك بالدين . وعليه ، سيكون الجواب اكثر عيانية من ذاك الذي يمكن ان نعطيه هنا . لكن لنقل فقط ما يلي :

ليس لشمولية الحاجة الى الفن وعموميتها من علة اخرى غير كون الانسان كائنا مفكرا ومحبوا بالوعي . وعلى الانسان ، من حيث انه محبو بالوعي ، ان يقف بمواجهة ما هو كائن عليه ، ما هو كائن عليه بصورة عامة ، وأن يجعل من ذلك موضوعا لذاته . ان اشياء الطبيعة تكتفي بأن **تكون** ، انها بسيطة ، لا تكون الا لمرة واحدة ، لكن الانسان ، من حيث انه وعي ، يزدوج: انه **يكون لمرة واحدة** ، لكنه يكون **لذاته** . انه يطارد أمامه ما هو

كائن عليه ؛ يتأمل ذاته ، يتمثل نفسه . ينبغي اذن ان نفتش عن الحاجة العامة التي تبتعث عملا فنيا في فكر الانسان ، وذلك ما دام العمل الفني وسيلة يظهر بها الانسان للخارج ما هو كائن عليه في باطنه .

يكتسب الانسان وعيه هذا لذاته بطريقتين : نظريا ، بوعيه ما هو كائن عليه في داخله ، بوعيه جميع خلجات نفسه وجميع رين مشاعره وعواطفه ، بسعيه الى تمثيل ذاته امام ذاته ، على حد ما يتكشف لنفسه بالفكر ، بسعيه الى تعرف ذاته في هذا التمثيل الذي يعرضه بنفسه على نفسه . لكن الانسان منخرط ايضا في علاقات عملية مع العالم الخارجي ، ومن هذه العلاقات تولد ايضا الحاجة الى تحويل هذا العالم ، وتحويل ذاته ، بقدر ما انه يؤلف بذاته جزءا منه ، وذلك بوسمه اياه بميسمه الشخصي . وهو يفعل ذلك كي يتعرف نفسه ايضا في شكل الاشياء ، وكي يتمتع بذاته كما لو ان ذاته واقع خارجي . وفي وسعنا ان نلمس هذا الميل حتى في اندفاعات الطفل الاولى: فهو يريد ان يرى اشياء يكون هو صانعها ، واذا ما قذف بأحجار في الماء فلكي يشاهد تلك الدوائر التي تتشكل والتي هي صنيعه الذي يجد فيه ما يشبه انعكاس ذاته . وذلك يُلاحَظ ايضا في مناسبات عديدة وفي أشكال بالغة التنوع ، وصولا الى ذلك التصوير للذات الذي هو العمل الفني . فالانسان يسعى ، عبر المواضيع والاشياء الخارجية ، الى التقاء ذاته . وهو لا يكتفي بأن يبقى على ما هو كائن عليه : بل نراه يجمّل نفسه بالحلي ووسائل الزينة . الهمجي يشرط شفتيه واذنيه ، ويشم جلده . وجميع مظاهر الشذوذ هذه ، مهما تكن همجية ولامعقولة ومخالفة للذوق السليم ، ومشوّهة او حتى ضارة ، كذلك التنكيل المفروض على أقدام النساء الصينيات ، ليس لها سوى هدف واحد : فالانسان لا يريد ان يبقى كما جبلته الطبيعة. وفي اوساط المتمدينين يسعى الانسان الى إعلاء قيمته

بالثقافة الروحية ، وذلك لان تغيرات الشكل والسلوك وسائر المظاهر الخارجية لا تكون من نتاج الثقافة الروحية الا لدى المتمدينين وحدهم .

تنطوي الحاجة العامة الى الفن اذن على جانب عقلاني ، يتمثل في ان الانسان ، بوصفه وعيا ، يظهّر ذاته ، يزدوج ، يعرض نفسه لتأمله الخاص ولتأمل الآخرين . وبالعمل الفني يسعى الانسان – وهو صانعه – الى التعبير عن وعيه لذاته . وتلك ضرورة كبرى تنبع من الطابع العقلاني للأنسان ، الذي هو مصدر الفن وعلته ، مثلما هو مصدر كل نشاط وكل معرفة وعلتهما. وسوف نرى في صفحات تالية ما الذي يميز هذه الحاجة الى الفن ، الى النشاط الفني ، عن سائر النشاطات الاخرى من سياسية واخلاقية ، وعن التصورات الدينية والمعرفة العلمية .

– ب –
حس الفن . الذوق . «الجهبذية»

ان التحديد الآخر للعمل الفني ، كما ينبثق عن فكرته ، هو التالي مثلما رأينا : الفن يتوجه الى الانسان ، الى حواسه ، ولا بد بالتالي ان تكون له مادة محسوسة . وكان ذلك التحديد قد تمخض في بادىء الامر عن الراي القائل ان غاية الفن إثارة مشاعر بهيجة، اي مشاعر متناسبة مع طبيعة المشاعر البهيجة. وانطلاقا من هنا ، اراد بعضهم لدراسة الفن ان تكون دراسة للمشاعر ، وتساءل عن كنه المشاعر التي يمكن للفن ان يبتعثها. الخوف والشفقة ، على سبيل المثال ؟ لكن هذين الشعورين ليس فيهما شيء يبهج . اي بهجة يمكن ان تنتاب المرء لدى مشاهدة مصيبة ؟ ان هذه النظرة الى الفن تعود بصورة رئيسية

الى ايام مندلسون (١) ؛ ويمكن العثور في مؤلفاته على الكثير من الآراء المتصلة بذلك .

ان المبحث المتعلق بطبيعة المشاعر التي ينبغي استحضارها لا تفضي الى نتائج ذات شأن . فالشعور يدخل في عداد المنطقة الخامدة ، غير المحددة من الروح ، او يمثل شكل هذه المنطقة . فما يشعر به المرء يكون مغلولا ، مثلما ، مقنعا ، ويبقى ذاتيا . ولهذا السبب تكون الفوارق بين المشاعر مجردة تماما ولا تطابق الفوارق بين الاشياء الواقعية . ففي الخوف على سبيل المثال ـ وما الرعب والقلق سوى تكثفات وتغيرات كمية له ـ يكـون هناك كائن يقترب منه شيء يتهدده بالقضاء عليه ؛ فالمسألة اذن مسألة منفعة مهددة بنفي . ومن اتحاد الاثنين ، المنفعة ونفيها، يولد شعور الخوف . لكن هذه العلاقة مجردة تمام التجريـــد وغير محددة ؛ فمضمون الشعور بما هو كذلك تجريد بحت . وجميع تلك المشاعر يمكن ان تنتاب المرء في المناسبات الاكثـر تنوعا . نحن نواجه اذن هنا اشكالا مجردة تماما .

ثمة مشاعر اخرى ، كالغضب والشفقة ، الخ ، تختلـــف اختلافا كبيرا عن بعضها بعضا في مضمونها ، لكن المضمون يبقى بالنسبة الى كل شعور منها في حالة التجريد . فالزنجي يمتلك الشعور الديني ، مثله مثل المسيحي الذي يمتح شعور الديني من معين اعلى المنابع ؛ فما دام الامـر اذن محصورا بالشعور ، فان مضمون الدين يبقى غير محدد البتة . ومن يتنطع باســم الفن لدراسة المشاعر يصطدم بعموميات عارية من المضمون . ومن الواجب ان يبقى مضمون العمل الفني خارج نطاق هــذه الاعتبارات ، تحت طائلة الا يكون ما ينبغي ان يكون عليه .

---

١ ـ موسى مندلسون : فيلسوف الماني حاول اصلاح اليهودية بتحديثها (١٧٢٩ ـ ١٧٨٦) . «م»

بقولنا ان لكل شكل من الشعور مضمونه ، لا تكون قــد أوضحنا شيئا بصدد الطبيعة الجوهرية والمحددة للشعور الذي يبقى حالة ذاتية صرفا ، وسطا من اكثر الاوساط تجريــدا يختفي فيه الشيء العيني ويزول . والنقطة الرئيسية هــي التالية : ان الشعور ذاتي ؛ لكن العمل الفني يجب ان يكون له طابع من الشمولية ، من الموضوعية . فحين اتاملــه يجب ان استطيع الاستغراق فيه الى حد نسيان نفسي ؛ لكن الشعور له على الدوام جانب خاص ؛ ولهذا يسهل جدا علــى الناس ان يشعروا وأن تتشابهم المشاعر . ان المفروض في العمل الفني ، شأن الدين ، ان ينسينا الخاص اثناء تأملنا فيه ؛ أما اذا تأملناه على ضوء الشعور ، فلن نرى الشيء ذاته ، وانما سنــرى انفسنا بخصوصياتنا الذاتية . وبحكم تركيز الانتباه علــى الخصوصيات الصغيرة للمتأمل ، يغدو نظير هذا التأمل للعمل الفني مهمة مضجرة ومستكرهة .

ثمة فكرة ترتبط بما قلناه وهي التالية : ان للفن هدفــا مشتركا بينه وبين العديد من تظاهرات الروح ، يتمثل فــي مخاطبة الحواس وايقاظ المشاعر وإثارتها . ولمزيد من الدقة ، يضاف القول بأن الفن وجد كي يوقظ فينا شعــور الجمال . وعلى اساس هذا الافتراض يكون للشعور مظهر خاص هو مظهر **حس الجمال** . وهذا الحس ليس فطريا في الانسان ، كغريزة ، او كشيء معطى له من الطبيعة وممتلك من قبله منذ ولادته . كما يمتلك اعضاءه ، العين على سبيل المثال . كلا ، انما المقصود به حس بحاجة الى التكوين والتدريب ، وما ان يتم تكوينــه وتدريبه حتى يغدو ما يطلق عليه اسم **الذوق** . وان يكون عند المرء ذوق ؛ فهذا معناه ان يكون عنده شعــور الجمال ، حس الجمال ؛ وهو ضرب من الادراك لا يتجاوز حالــة الشعور ، وبالتكوين والتدريب يغدو قادرا على التقاط الجمال حــالا

ومباشرة ، أينما كان وكيفما كان . لقد كان الهدف من «نظرية الفنون الجميلة وعلوم الجمال» تكوين الذوق ، وقد مر حين من الزمن عرف فيه هذا التكوين ذيوعا ورواجا عظيمين . لكن الذوق كيفية حسية في ادراك الجمال ، والموقف الذي يتخذه موقف حسي . ولن نعرض هنا الكيفية التي شرعت بها نظريات مجردة بتكوين ذوقنا الذي بقي ، رغم ذلك ، خارجيا وأحادي الجانب . ان النقد الخاص لاعمال فنية منفردة ، الذي كانت تشوبه نواقص وعيوب كثيرة من حيث مبادئه العامة من جهة اولى ، لم يهدف من الجهة الثانية ، في العصر الذي رجحت فيه كفة وجهات النظر تلك ، الى ارساء أسس تقييم دقيق وصارم (نظراً الى عدم توفر المواد عصرئذ) بقدر ما رمى الى تيسير تكوين الذوق بوجه عام . وقد بقي هذا التكوين بالتالي في حالة من عدم الوضوح وعدم التحديد ، وكان يجهد فقط كي يطور وينمي ، بواسطة التفكير ، حس الجمال على نحو يتيح له، كما قلنا للتو ، ان يلتقي الجمال اينما كان ، وكائنا ما كان الشكل الذي يمثل فيه .

اليوم ، قل الحديث عن الذوق ، لان الذوق كوسيلة ادراك وتقييم مباشرين لا يغني غناء كبيرا ، ويعجز عن تعميق اي شيء. ان المسألة تتطلب تقييما في العمق ؛ ولا يسع الذوق والشعور الا ان يبقيا على السطح ويكتفيا بتأملات مجردة . لهذا يتشبث الذوق بالتفاصيل ، حتى يكون بينها وبين الشعور توافق ، ويخشى عمق الاحساس الذي يمكن ان يحدثه الكل . ان ما يأسر اهتمام الذوق هي المظاهر الخارجية ، الثانوية ، الهامشية للشيء. أما الشكائم القوية والاهواء العاصفة التي يصورها الشاعر فمشبوهة في مقياس الذوق ؛ وذلك لان ولعه بالسفاسف وصغائر الاشياء لا يجد فيها مرضاة له . ان الذوق يتراجع ويتلاشى امام العبقرية .

لقد تم التخلي اذن عن ذلك المشروع الذي كان يرمي الى

تكوين الذوق في محاولة لاكتساب القدرة على تقييم يرتكز الى الشيء ذاته والى وجوهه وجوانبه . وعلى هذا النحو تم التوصل الى طور اكثر تقدما هو طور **الجهبذية** (١) . فالذواقة قد أخلى الساح للجهبذ . والحال ان الجهبذ قد يتوقف هو الآخر عند الجانب الشكلي ، التقني ، التاريخي المحض ، من دون ان يشتبه في قليل او كثير بالطبيعة العميقة للعمل الفني . بل انه قد يعلق على الجانب التاريخي قيمة اعظم من تلك التي يعلقها على ذلك العمق . لكن الجهبذية تفترض على كل حال بعض معارف تطال جميع جوانب العمل الفني ؛ وهي تستدعي إعمال الفكر بصدد هذا العمل، بينما يكتفي الذوق بتأمل خارجي محض . ان العمل الفني ينطوي بالضرورة على جوانب قمينة بإثارة اهتمام الجهبذ : دلالته التاريخية ، المواد التي صنع منها، ومختلف شروط انتاجه ؛ كما انه يرتبط بدرجة معينة من التأهيل التقني . وتؤلف شخصية الفنان بدورها واحداً من مظاهر العمل الفني . وعلى هذا الجانب التقني ، وعلى الشروط التاريخية ، وعلى جملة من الظروف الخارجية الاخرى ، تنصب دراسة الجهبذ . وجميع هذه الجوانب لا غنى عنها لمن يريد أن يعرف العمل الفني ويتمتع به . الجهبذية تقدم اذن خدمات جلى ؛ وما هي بغاية في ذاتها ، وانما مرحلة ضرورية . تلك هي الافكار التي يمكن إبداؤها بصدد الجانب الحسي من العمل الفني .

---

١ ــ الجهبذ كمقابل للفظة اللاتينية **Connaisseur** هو الناقد ، العارف بتمييز الجيد من الرديء . «م»

ـ ج ـ
الحدس ، الذكاء ، الفكرة

سندرس الان العلاقات التي تقوم ، من جهة ، بين الحسي والعمل الفني الموضوعي ، ومن الجهة الاخرى ، بين الحسي وذاتية الفنان ، اي العبقرية بعينها . وهذه مسألة جوهرية . بيد اننا لا نستطيع بعد الكلام عن الحسي ، كما يستخلص من مفهوم العمل الفني ، وسنبقى مؤقتا في مضمار التأملات الخارجية .

فيما يخص العلاقات بين الحسي والعمل الفني بما هو كذلك ، يجدر بنا ان نلفت الانتباه باديء ذي بدء الى ان العمل الفني يعرض نفسه لحدسنا او لتمثلنا الحسي ، الخارجي والداخلي ، تماما كما تفعل الطبيعة الخارجية او طبيعتنا الذاتية الداخلية . وحتى الكلام يتوجه الى التمثل الحسي . لكن هذا الحسي يوجد اساسا وجوهرا من اجل الروح الذي يفترض فيه انه واجد مصدرا للترضية في هذه المادة الحسية . وهذا التعريف ينطوي على استنتاج مؤداه ان العمل الفني لا يمكن ان يكون نتاجا طبيعيا ، لا يمكن ان تدب فيه حياة-طبيعية . انه لا يستطيع ولا يجوز له ان يكون كذلك ، حتى ولو صح ان النتاج الطبيعي نتاج متفوق . ان العمل الفني لا يساوره ابدا الادعاء بانه يحيا حياة طبيعية ، لان الجانب الحسي في العمل الفني لا يوجد ولا يجوز ان يوجد الا من اجل الروح .

حين نمعن النظر عن كثب في الحسي ، كما يوجد من اجل الانسان ، نكتشف وجهين لهذه العلاقة . فالحسي موضوع للتأمل ، للحدس . وبصفته هذه ، لا يخاطب الروح وانما الحساسية . وعليه ، لندع جانبا التأمل المحض الخالص بعد ان نضيف ما يلي : ان الادراك الحسي البحت هو اسوأ إدراك واقله ملاءمة للروح . وهو يكمن بصورة رئيسية في النظر ، في

السمع، في الاحساس، الخ، تماما مثلما يجد الكثير من الناس في ساعات التوتر الروحي راحة وتفريجا عن النفس في الامتناع عن التفكير بأي شيء ، وفي استرقاق السمع يمينا والنظـــر شمالا . لكن الروح لا يكتفي بمحض الادراك عن طريق البصر والسمع .

واوثق من ذلك هي العلاقات بين الحسي وحياة الانســان الداخلية ، أو ما يمكن ان يسمى ايضا بالروح . ان الـــروح بجانبه الطبيعي ، او ما نسميه بالحسي يوجد من اجل الرغبة . فنحن نحتاج الى المواضيع والاشياء الخارجيـــة ، نستهلكها ، نتصرف ازاءها بطريقة سالبة . والعلاقة التي تقيمها الرغبة هي علاقة الفردي بالفردي ؛ علاقة لا يتدخل فيها الفكر ، ولا تنجم عن تحديد عام . الفردي يواجه الفردي ، ولا يستطيع الحفاظ على نفسه الا بتضحية الآخر . الرغبة تفترس اذن المواضيع ، والاهتمام في مثل هذه الحالات لا يكون الا انفراديا . والمواضيع التي يجد الفردي نفسه في علاقة معها هي نفسهـــا فردية ، عينية ؛ فالرغبة لا حاجة بها الى ما هو سطحي صرف واصطناعي محض . وإنما حاجتها الى المادي والعيني . انها لا تستطيـــع الاكتفاء بلوحات تمثل الحطب الذي هي بحاجة اليه او الحيوانات التي بودها لو تستهلكها . كذلك لا يسعها ان تدع الموضـــوع يستمر في وجوده على حريته ، لانها بالتحديد مدفوعة الـــى الغاء استقلال المواضيع الخارجية وحريتها ، والى بيان ان هذه المواضيع ليست موجودة الا لكي تدمَّر وتستهلك . لكن الذات، التي تتسلط عليها الاهتمامات الضيقـــة والحقيرة لرغائبها ، لا تكون في الوقت نفسه حرة في ذاتها ، لانها لا تتحدد بشمولية ارادتها وعقلانيتها الجوهرية ، كما لا تكون حرة بالنسبة الـــى العالم الخارجي ، نظرا الى ان الرغبة متحددة اساسا وجوهرا بالاشياء ، وإليها مردها ومرجعها .

لكن الانسان لا يتصرف تجاه الفن وفق رغبته ، وانما كأنه تجاه طبيعي عيني . وحين نقول ان منتجات الطبيعة تتفوق على الفن لان لها حياة عضوية ، يفترض فينا ان نضيف القول ان الاعمال الفنية تحتل مستوى مغايرا تماما ، وذلـــك ما دامت موجودة في خدمة الروح ولمرضاته . ولا جدال في ان الرغبة تقدر منتجات الطبيعة تقديرا اعلى ، وذلك لان الاعمال الفنيــة ليست برسم الاستهلاك . والاهتمام بالفن لا تمليه الرغبة ، ولا ينصب على الحسي العيني .

هذا من جهة ، اما من الجهة الاخرى فان الاعمال الفنية ، اذ تنوجه على هذا النحو الى الذكاء ، ينبغي أن يجري تقييمها من وجهة نظر الروح ، لا من وجهة نظر الحواس . وتكـــــاد اهتمامات الفن ان تكون هي عينها اهتمامات الذكاء . فالذكـــاء يترك بدوره المواضيع تستمر في وجودها على حريتها . وهدف التمحيص النظري للمواضيع ان يتعلم كيف يعرفها ، أن يعلم ما كنهها في طبيعتها الحميمة ؛ ولهذا ينصب على ما هو عام في تلك المواضيع ، لا على التفاصيل ، لا على وجودها المباشر . ولهذا ايضا يدع الاهتمام النظري للمواضيع حريتها ، ويتصرف هــو نفسه بحرية ازاءها . اما الرغبة فانها نحن واحد تابعــــة ومدمرة ، لا تهتم الا بالتفاصيل ، بينما يولي الذكاء الخـــاص والعام على حد سواء اهتمامه .

وما يستأثر باهتمام الذكاء اكثر من ذلك ان يلتقط ، في آن واحد مع شمولية الاشياء وماهيتها ، مفهوم الموضوع . وهذا الاهتمام غريب عن الفن الذي يختلف بحكم ذلك عن العلم . فهذا الاخير يجد في إثر الفكر ، في اثر الكلية المطلقة ؛ وموضوعه شيء مغاير لما يجده مباشرة في ما هو موجود ؛ وهو يتخطـى المباشر الى ما وراءه . وليس كذلك مسلك الفن ؛ فهو لا يتخطى الحسي المعطى له ، بل يتخذه موضوعا له ، كما هو معطى له . سنقول اذن ان الحسي يشكل موضوعا لتأملات جمالية ، لكنه

نفعل ذلك على نحو يحتفظ معه بكامل حريته ، بدلا من ان يدمر، على نحو ما تدمره الرغبة . ان الحسي يوجد في الفن من اجل الروح ، لكن موضوع الفن ليس ، كما في العلم ، فكرة ذلك الحسي ، ماهيته ، طبيعته الحميمة . لهذا لا يكون العمل الفني بحاجة حقيقية ، وان تكن له ظواهر حسية ، الى ان يوجد وجودا حسيا وعينيا ، والى ان تدب فيه حياة طبيعية ؛ بل يتوجب عليه ان يتحاشى ولوج هذا الميدان وأن يتجنبه اذا كان يحرص على ان يكون في مستطاعه تلبية اهتمامات روحية فحسب ، وعلى أن يتجرد من كل رغبة .

ان الانسان ، بتعامله في العلم مع الاشياء من وجهة نظر عموميتها ، انما ينصاع لمقتضيات عقله الذي يسعى ، بحكم شموليته ، الى التقاء ذاته في الطبيعة ، وبالتالي الى اعادة تكوين الماهية الحميمة للاشياء التي لا يزيح الستار عنها مباشرة الوجود الحسي لهذه الاشياء . وهذا الاهتمام النظري ، المطلوب من العلم تلبيته ، ليس هو ، على الاقل في ذلك الشكل العلمي ، اهتمام الفن الذي لا يمت بصلة ، من جهة اخرى ، كما رأينا ، الى اندفاعات الرغائب العملية . صحيح ان العلم ينطلق من الحسي الفردي ويمكن ان يملك فكرة عن الكيفية التي يوجد بها هذا الخاص وجودا مباشرا ، بلونه ، وشكله ، وحجمه الفردي ، الخ . لكن هذا الحسي الفردي لا يمت بأي صلة اخرى الى الروح ، لان الذكاء ينشد العام ، القانون ، الفكرة ، مفهوم الموضوع، وبدلا من ان يتركه في فرديته المباشرة يعرضه لتحويل حميمي يغدو على اثره الحسي العيني مجردا ، شيئا مفكرا به ، مختلفا كل الاختلاف عن الموضوع بصفته حسيا . ذلك هو الفارق الذي يفصل الفن عن العلم . ان العمل الفني الذي يعرض نفسه بصفته موضوعا خارجيا ، في تعينه المباشر وفرديته الحسية ، بلونه ، بشكله ، بإرنانه ، او بصفته حدسا

خاصا ، لا يمكن تقييمه الا بصفته هذه ، وذلك ما دام هناك حرص على التمسك بمعايير جمالية لا تتخطى الموضوعية المباشرة ولا تسمح ، كما يفعل العلم ، بالتقاط مفهوم هذه الموضوعية من خلال ما هو عام وشمولي فيه . ان اهتمام الفن يختلف عن اهتمام الرغبة العملي من حيث حفاظه على حرية موضوعه ، بينما تستخدم الرغبة هذا الموضوع استخداما نفعيا وتدمره ؛ أما عن المنظور النظري للفهم العلمي فان الفن يختلف في منظوره عنه ، وذلك بكونه ، اي الفن ، يولي اهتمامه للوجود الفردي للموضوع ، من دون ان يسعى الى تحويله الى فكرة عامة ، الى مفهوم .

يبقى علينا ان نضيف القول ان السطح الحسي ، **ظاهر** الحسي بما هو كذلك ، هو موضوع الفن ،بينما تنصب الرغبة على الموضوع في امتداده الاختباري والطبيعي ، على ماديته العينية . ومن جهة اخرى ، لا ينشد الروح الكلية ، الفكرة ، الغاء الحسي ، وانما فقط الحسي والفردي ، مجردا من ماديته . انه لا يريد سوى سطح الحسي . وعلى هذا النحو يرقى الحسي في الفن الى حالة الظاهر ، ويحتل الفن منتصف الطريق بين الحسي المحض والفكر المحض . يمثل الحسي بالنسبة الى الفن لا المادية المباشرة والمستقلة ، مادية النبات ، او الحجر ، او الحياة العضوية على سبيل المثال ، وانما المثالية التي لا يجوز الخلط اصلا بينها وبين مثالية الفكر المطلقة .

المقصود هنا هو الظاهر الحسي المحض ، او بتعبير ادق ، ظاهر **الشكل** . فمن جهة اولى ، يتوجه بصورة خارجية الى البصر والسمع باعتباره محض مظاهر ونغميات للاشياء . وفي إهاب هذه المظاهر يتجلى الحسي في الفن . ومملكة هذا الاخير هي **مملكة اشباح الجمال** . فالاعمال الفنية أشباح حسية . وعلى هذا النحو نتبين عن كثب ما نوع الحسي الذي يمكن ان يشكل موضوع الفن : انه الحسي الذي يتوجه الى حاستينا

المتساميتين وحدهما . اما الشم والذوق واللمس فلا دخل لها الا بالاشياء المحسوسة ماديا : فاللمس غير حساس الا بالبرد او الحرارة الخ . والشم يدرك حسيا تبخــــر الجزيئات المادية ، والذوق يدرك حسبا تفكك الجزيئات المادية . ولا يدخل الملذ في عداد الجميل . بل يرتبط بالحساسية المباشرة : اي ليس بالحساسية كما توجد من اجل الروح . والمادة التي يشتغل فيها الفن هي الحسي المسبغ عليه صفة الروحية او الروحي المضفى عليه صفة الحسية . ان الحسي لا يدخل في الفن الا في حالة المثالية . في حالة الحسي المجرد .

انه لمن الخطل الاعتقاد بانه اذا كان الانسان يكتفي ، عنــــد خلقه اعمالا فنية . بتمثيل سطح الحسي وحده ، بتمثيـــــل تخطيطات فحسب اذا جاز التعبير . فانما مرد ذلك الى عجزه والى محدودية وسائله . والحق ان الفن يخلق تلك الاشكــال وتلك الاصوات الحسية لا لذاتها وكما توجد في الواقع المباشر، وانما لتلبية اهتمامات روحية سامية ، لان تلك الاشكــــال والاصوات : بانبجاسها من اعماق الوعي : هي وحدها القادرة على الارتداد والانعكاس في الروح .

اما المظهر الآخر الذي كان يتوجب علينا هنا انننظر فيه فهو المظهر **الذاتي** للنشاط الخلاق او ما يمكن استنباطه منه بخصوص ذلك النشاط .

ان هذا النشاط يجب ان يكون كما يقتضيه تحديد العمل الفني . يجب ان يكون نشاطا روحيا ، لكن شرط ان يتضمن في الوقت نفسه جانبا حسيا ومباشرا . اذن ، ليس آليا ولا علميا. هذا النشاط لا يتعامل مع افكار محضة او مجردة ، بل ينبغي ان يكون في آن واحد حسيا وروحيا . ولن ينظم المرء سوى شعر رديء فيما لو اراد ان يسبغ شكلا مجازيا على فكرة سبق الاعراب عنها نثرا ؛ وبتعبير آخر ، ان يربط بين تفكير مجـــرد

وبين صورة لا غرض لها سوى ان تكون زخرفا وتزويقا . ان الانتاجية الفنية تقتضي عدم قسمة الروحي والحسي . ونحن نقول عن منتجات هذا النشاط انها من إبداع **التخيل** (1) . ففيها يتجلى الروح ، العقلانية ، الروحية التي تجعل مضمونها واعيا بواسطة عناصر حسية .

ينصب النشاط الفني اذن على مضامين روحية ، ممثلة تمثيلا حسيا . والتخيل هو الذي يضفي على هـذه المضامين اشكالا حسية . ويمكن تشبيه نمط الانتاج هذا بنشاط انسان محنك لا يفلح ، وان كان يعرف الحياة واحتمالاتها ، في صوغ تجاربه في قواعد ، وانما يضع نصب عينيه على الدوام الحالات المنفردة التي سبق له ان عرفها ؛ وبعبارة اخرى ، ان ذلك الرجل لا يعرف ، وان يكن قادرا على التعاطي مع التأملات المجردة ، كيف يبين عن تجربته الا في قصص تسرد حالات منفردة . وهكذا يحدث أن يقف الروح ، فيما يتعلق بالذاكرة ، عاجزا عن وعي مضمونها الا بواسطة امثلة منفردة . فكل شيء سرعان ما يتجسد عينيا بالنسبة اليه في صور مموضعة في لحظات معينة من الزمان وفي نقاط محددة من المكان ، وكل صورة تتلقى اسمها وما يواكبها من الظروف الخارجية . وهذا ما يمكن ان تكونه الحال ايضا عند ابتكار مضمون لا يستطيع الروح تظهيره الا في شكل مجازي ، اي فردي . تلكم هي طريقة عمل التخيل الخلاق . فكل شيء يمكن ان يكون جزءا من مضمونه ، لكن الطريقة الوحيدة لجعل المضمون واعيا هي طريقة التمثيل

---

1 ـ يميز هيغل ، كما سنرى ، بين التخيل **Fantaisie** ، اي الخيال المبدع ، وبين الخيال **Imagination** الذي هو عادي ، ذاكري ، غير مبدع. «م»

الحسي .

اما الخيال العادي فيرتكز بالاحرى الى ذكرى ظروف معاشة ، ذكرى تجارب ناجزة ، من دون ان يكون خلاقا بملء معنى الكلمة . الذاكرة تحفظ وتبعث الحياة من جديد في تفاصيل الاحداث وجانبها الخارجي ، مع كل الظروف التي واكبتها ، من دون أن تستنبط منها الجانب العام . لكن الخيال الخلاق في الفن ، او التخيل ، هو خيال روح عظيم ونفس عظيمة ؛ خيال يعقل وينجب تمثيلات واشكالا ، مسبغا على أعمق الاهتمامات الانسانية واكثرها عمومية تعبيرا مجازيا ، حسيا ، محددا ، واضحا .

ينجم عن ذلك قبل كل شيء ان الموهبة الفنية هي في الجوهر والاساس ملكة طبيعية ، وذلك ما دامت بحاجة الى الحسي كي تؤكد ذاتها . وفي مستطاعنا ايضا الكلام عن موهبة علمية ، لكن العلم لا يفترض سوى قدرة عامة على التفكير (بل يمكن القول ، بعبارة ادق، انه لا توجد موهبة علمية بمعنى الملكة الطبيعية) . وبالمقابل ، يلعب العنصر الحسي والطبيعي في انتاج عمل من الاعمال الفنية دورا هاما ، بينما يضرب الفكر الحر صفحا عن كل طبيعية ولا يسلك مسلكا طبيعيا . ان التخيل المبدع مشحون شحنا بالطبيعية ، بحكم من ان له جانبا طبيعيا، ونظرا الى ان الموهبة والتخيل ملكتان طبيعيتان ، يمكن اعتبار الانتاج الفني نشاطا شبه غريزي؛ ونحن لا نقول محض «غريزي»، لان الطبيعي لا يشكل سوى جانب واحد من جوانبه . ان الروحي والطبيعي لا يؤلفان الا كلا واحدا غير قابل للقسمة : وهنا تحديدا تكمن خصوصية العمل الفني .

صحيح ان كل انسان يستطيع اكتساب درجة معينة من المهارة الفنية ؛ لكن الموهبة تشتمل على عنصر نوعي ، ومن حرم من الموهبة فلن يتجاوز ابدا حدا معلوما ، هو الحد الذي فيما

وراءه يبدأ الفن بحصر المعنى . لقد حاول ف. فون شليغل (١) ، على سبيل المثال ، ان ينظم أشعارا اثناء وجوده في إيينا ؛ وقد اصاب في ذلك فلاحا ، مثلما كان سيصيبه في اي مجال آخر ، لان ثمة طريقة محددة ، معروفة ، لتأليف أشعار او لإنتاج شيء آخر ، لكن الموهبة الطبيعية هي وحدها القادرة على الارتقاء الى مستوى اعلى . ونظرا الى ان الموهبة الفنية طبيعية في بعض جوانبها ، نراها تتجلى في زمن مبكر ، وتسعى الى النماء والتطور ، الى التمرن والتدرب ، ويفترسها هاجس وقلق ينبعان من الحاجة الى التظاهر والتجلي . ان كل شيء يتبدى للنحات المقبل في وقت مبكر في شكل تماثيل ، كما ان الشاعر المقبل يبدأ في وقت مبكر بترجمة كل ما يراه او يحسه او يسمعه الى اشعار . والمهارة التقنية هي ، بوجه خاص ، البشير المبكر باستعداد طبيعي . فكل شيء يغدو شكلا ، شعرا ، لحنا ، والجانب التقني هو ، مع الجانب الطبيعي ، الجانب الذي تستطيع الموهبة الطبيعية ان تملك ناصيته بأسهل ما يمكن .

ان العمل الفني يتجلى هنا في مظهر مزدوج ينبع من كونه يتوجه الى حاستنا الروحية ، التي لها هي نفسها جانب طبيعي .

بهذا التعريف العام للفن نستطيع ان نربط الملاحظة التالية : فحين قلنا ان الفن منبعه في التخيل الحر ، وانه، بحكم ذلك ، لامحدود ، لم يكن في نيتنا البتة ان نعزو الى التخيل عسفا وحشيا واستبدادا منفلتا ؛ بل على العكس ، فأسمى رسالة له،

---

١ — فريدريك فون شليغل : كاتب وعالم الماني ؛ من مؤسسي المدرسة الرومانسية الالمانية (١٧٦٨ — ١٨٣٤) . «م»

في راينا ، الا تغيب عن نظره ابدا ارفع الاهتمامات الانسانية ، الامر الذي ينطوي بالنسبة اليه على ضرورة اعتماده على نقاط ارتكاز ثابتة ومتينة . كذلك فان أشكاله لا ينبغي ان تعتمد المصادفة في تنوعها :.فكل مضمون يجب ان يناظره شكل يليق به . وهذا ما سيسمح لنا بأن نتلمس سبيلنا عقلانيا عبر الركام، غير القابل للتمييز ظاهريا ، من الاعمال الفنية والاشكال .

- ٢ -

علم الفن

- ا -
النظريات القائمة على مبدا الذوق

السؤال الذي يطرح نفسه الان هو ذاك المتعلق بمعرفة ما كنه الطرائق العلمية الواجب تطبيقها في دراسة الفن . هنا ايضا نجد انفسنا امام طريقتين تبدوان منافيتين واحدتهما للاخرى ، وتحولان بيننا وبين الوصول الى نتيجة ايجابية .

وبالفعل نرى العلم ، من جهة اولى ، يصب جهوده كافة على الجانب الخارجي من الاعمال الفنية ، فيصنفها وفق نظام معين، ويعيد تجميعها ليجعل منها موضوعا لتاريخ الفن ، ويستغرق في تأملات بخصوص الاعمال الفنية الموجودة ،

ويصوغ نظريات ترمي الى تقديم وجهات نظر عامة للاحكـــــام المتعلقة بالخلق الفني .

ومن الجهة الثانية نرى العلم يستغرق في تأملات عن الجمال وفكرة الجمال ، ويكتفي بعموميات لا تمس ما هو خاص فــي الاعمال الفنية ؛ وباختصار ، يطور فلسفة مجردة في الجمال .

وفيما يتعلق بأولى تينك الطريقتين ، وهي **الاختبارية** في نقطة انطلاقها ، فان استخدامها ضرورة لا غنى عنها لمن يتطلع ان يغدو علاّمة في موضوع الفن . وكما ان اولئـــك الذين لا يعقدون النية على نذر انفسهم للفيزياء يحرصون مع ذلك على تحصيل المعارف الفيزيائية التي تتيحها لهم الظروف ، كذلك يكاد يكون لزاما على كل انسان مثقف ان يمتلك بعض المعارف في موضوع الفن ؛ وقد درج كثيرا ادعاء الشغـــــف بالفن او الجهبذة فيه .

ان هذه المعارف لا بد ان تكون واسعة للغاية وشديدة التنوع حتى تشكل تبحرا حقيقيا . ويتطلب التبحر ، بالفعل ، معرفة دقيقة قبل اي شيء آخر بالمجال الفسيح للاعمال الفنية الفردية، قديمها وحديثها ، علما بأن بعضها قد اندثر ، وبعضها الآخـــر موجود في بلدان وقارات نائية حيث لا تتيح ظروف الحياة غير المؤاتية لمن يهتم بها أن يشاهدها بأم عينيه . وفضلا عن ذلك ، ينتمي كل عمل فني الى **عصر** ، الى **شعب** ، الى بيئة ، ويرتبط ببعض التصورات والغايات ، التاريخية وغير التاريخية ، بحيث ان من ينصرف الى دراسة الفن يجد لزاما عليه ان يملك معارف واسعة تاريخية **وخصوصية** للغاية في آن واحد ، نظرا الى ان الطبيعة الفردية للعمل الفني تنطوي على تفاصيل خاصة وفريدة لا يمكن بدونها فهمها وتأويلها . ثم ان هذا التبحر لا يحتـــاج فقط ، شأنه شأن اي علم آخر ، الى الذاكرة كي يسجل ويحفظ المعارف المحصّلة ، بل يحتاج ايضا الى مخيلة نشطة قادرة على

حفظ جميع سمات الاشكال التي تجسدها الاعمال الفنية ، وعلى الاخص بهدف عقد مقارنات ومقابلات .

عند النظر الى الاعمال الفنية من هذا المظهر التاريخي المحض ، تبرز عدة وجهات نظر لا بد من اخذها بعين الاعتبار لاصدار حكم على عمل من الاعمال الفنية . وكما في سائر العلوم الاخرى التي بدات اختبارية ، تشكل وجهات النظر هذه، بعد استنباطها وتنسيقها ، نقطة انطلاق لمعايير واحكام ذات طابع عام ؛ وحين يحقق التعميم الشكلي المزيد من التقدم ، تفضي وجهات النظر تلك الى **نظريات** في الفن . ولسنا نرى نفعا من الاستشهاد بالادبيات المتعلقة بهذه المسألة ؛ وانما حسبنا ان نعيد الى الاذهان بعض المؤلفات العامة في الموضوع ، نظير **فن الشعر** لارسطو الذي ما تزال نظريته في المأساة تحافظ الى اليوم على فائدتها ، هذا اذا لم نشأ ان نتكلم ، من بين مؤلفات القدامى ، عن **الفن الشعري** لهوراسيوس ، وعن مؤلف لونجينوس (١) في الجليل ، وهما المؤلفان القمينان بأن يعطيا فكرة عن الطريقة التي تبنى بها تلك النظريات . فقد كان هؤلاء المؤلفون يعتقدون ان التحديدات العامة التي يتم الحصول عليها بطريقة التجريد يجب أن تشكل تعليمات وقواعد لا غنى عن مراعاتها ، وبصورة خاصة في عصور انحطاط الشعر والفن ، لإنتاج اعمال فنية . فهي الوصفات التي لا محيص عن التقيد بها . لكن الوصفات التي وصفها نطاسيو الفن اولئك لاعادة صحته اليه كانت أقل نجعا حتى من تلك التي يصفها الاطباء لشفاء المرضى .

---

١ ـ فيلسوف افريقي ومستشار الملكة زنوبيا في تدمر . اعدمه الامبراطور اوريليانوس لتشجيعه زنوبيا على الخلاص من الوصاية الرومانية . يعزى اليه باطلا الـ «مبحث في الجليل» الذي ترجمه بوالو (٢١٣ ـ ٢٧٣) . «م»

ساقول فقط ، بصدد تلك النظريات ، انهـــا وان كانت تتضمن تفاصيل مفيدة للغاية فان مفترضاتها وقواعدها قـــد استخلصت من عدد محدود للغاية من الاعمال الفنية ،وان جرى اختيارها ، بالتأكيد ، من بين الاعمال المصنفة في عداد الروائع. ومن جهة اخرى ، فان تلك التحديدات ليست في غالب الاحيان سوى تأملات مبتذلة ، تقضي عليها عموميتها بالذات بعـــدم صلاحية لتطبيقات عملية ،مع ان التطبيق هو المهم اولا واخيرا . على هذا النحو نجد رسالة هوراسيوس محشوة بنصائح صالحة موجهة الى الناس جميعا ، وخاوية لهذا السبب بالذات من اي مدلول عملي : Omne Tulit Punctum (١) ، الخ (مشابهة في ذلك النصائح الصحية : «امكث في الريف وكل كفاية») ، لانها على ارايتها في عموميتها تفتقر الى تحديدات عينية هـــي وحدها ذات الاهمية من وجهة نظر العمل . ولقد كان الهدف الرئيسي لتلك النظرة الى الفن ، التي لعلها ما كانت ترمي علانية وجهارا الى الحفز على إبداع أعمال فنية حقيقية ، تقديم عناصر لتقييم الاعمال الفنية ولتكوين الذوق ؛ وذلك ما كانه بالفعـل هدف عناصر النقد لهوم Home ، ومؤلفات باتو Batteux ومقدمة راملر Ramler لعلم الفنون الجميلة ، وبعض المؤلفات الاخرى المماثلة التي راجت قراءتها كثيرا عهدئذ . ان الـذوق يفيد في تقييم الظاهر الخارجي لعمل فني : ترتيب مختلـــف عناصره ، مهارة الاداء ، تقنية مكتملة بقدر او بآخر ، الخ . والى المبادىء الرامية الى تكوين الذوق وإرشاده ، كانت تضاف أفكار

---

١ ـ نصف بيت شعر لهوراسيوس في «الفن الشعري» ومؤداه : مــن يجمع بين النافع والممتع ينل رضى الجميع . «م»

مقتبسة من علم النفس القديم ومبنية على ملاحظات اختبارية عن ملكات النفس ونشاطاتها ، وعن الاهواء وتراتبها وتسلسلها المفترضين ، الخ . ومع ذلك ، كانت تغيب عن الاذهان حقيقة اساسية ، وهي أن كل انسان يضمّن أحكامه المتعلقة بالاعمال الفنية او بالطبائع والافعال والاحداث الشيء الاكثر ذاتية فيه ، واعني افكاره وآراءه وعواطفه ؛ والحال انه لما كان المؤلفون في مؤلفاتهم التي اشرنا اليها لا يضعون نصب أعينهم ، بتصديهم لتكوين ذوق الجمهور ، الا الجانب الخارجي والمجتزا للعمل الفني ، ولما كانت مبادئهم ، ناهيك عن ذلك ، تقوم على قاعدة ضيقة للغاية ؛ ولما كانوا هم انفسهم لا يملكون سوى زاد ثقافي وفكري ونفسي لا يتسم بعد بمستوى رفيع ، فان قواعدهم ونظرياتهم ما كانت مؤهلة للمساعدة على النفاذ الى جوهر العمل الفني ، وعلى الامساك بحقيقته الخافية ومغزاه العميق .

وبانعدام كل معيار موضوعي يصلح للتطبيق على أشكال الطبيعة التي لا يحصى لها عد ويسمح بتمييز الجميل من القبيح، لا يبقى من مناص عند اختيار المواضيع غير الاسترشاد بهادي الذوق الذاتي الذي يتمرد على كل قاعدة وكل نقاش . وبالفعل، حين يستلهم المرء في اختياره المواضيع التي يريد تمثيلها ، الآراء الدارجة عن الجميل والقبيح وعما هو جدير او غير جدير بأن يحاكى ، وبالاختصار ، ذوق الناس ، يجد في متناوله مواضيع الطبيعة جميعا ، لانه لا وجود لموضوع واحد لا يوجد له هاوٍ . ومن الشائع بين الناس أن الخطيب يرى على الدوام خطيبته جميلة (لا يمكن قول الشيء ذاته على الدوام عن رأي الزوج في زوجته) ، بل أجمل من سائر نساء الارض ، ولعله من حسن حظ الطرفين الا يكون هناك وجود لقاعدة للذوق الذاتي . واذا انتقلنا من الافراد وأذواقهم الجزافية الى التأمل في الاذواق

الملحوظة في امم شتى ، لوجدنا انها بدورها تختلف من أمة الى اخرى . وكثيرا ما نسمع القائلين يقولون ان الحسناء الاوروبية لا يمكن الا ان تثير نفور الرجل الصيني أو الهوتنتو (١) ، وان مفهوم الصيني عن الجمال يختلف عن مفهوم الزنجي ، وان لهذا الاخير طبيعة مغايرة لطبيعة الاوروبي . وبالفعل ، اذا تأملنا في الاعمال الفنية لتلك الشعوب غير الاوروبية ، وفي صور آلهتها ، كما انبجست من خيالها - علما بأنها توقرها أعمق التوقير - لوجدنا ان تلك الصور ، العظيمة الجلال في أنظار تلك الشعوب، ما هي الا أوثان كريهة ، مثلها في ذلك ، من جهة اخرى . مثل موسيقاها التي ترن في آذاننا على نحو لا يقل بشاعة ، بينما تجد تلك الشعوب من جانبها تماثيلنا ورسومنا وموسيقانا غير ذات معنى ، بله سخيفة وقبيحة .

وبصورة عامة ، تسلك تلك النظريات عين مسلك العلوم غير الفلسفية . فالمضمون الذي تخضعه لتمحيصها مستنبط من تصورنا ومنظور اليه على انه شيء موجود في ذاته ؛ وكلما ظهرت حاجة الى تحديدات جديدة ، بذلت المساعي لاستخلاص طبيعة ذلك التصور ؛ والحال ان التحديدات التي يتم الحصول عليها على هذا النحو تستنبط هي الاخرى من تصورنا كي يصار فيما بعد الى صوغها في تعاريف . لكن من ينهج هذا النهج يجد نفسه في ميدان غير موثوق ، ويفتح مجالا واسعا للمناقشات . وبالفعل ، قد يظهر للوهلة الاولى ان الجمال يطابق تصورا في منتهى البساطة . لكننا لا نلبث ان ندرك ان ليس كذلك واقع الامر ، وان الجمال يتجلى في مظاهر متعددة ، وان

---

١ - شعب يقطن في القسم الجنوبي من جنوب غرب افريقيا . «م»

هذا الحكم يأخذ باعتباره هذا المظهر وذلك الحكم يأخذ باعتباره ذلك المظهر ؛ وحتى في حال وجود امكانية لتبرير الحكمين كليهما ، يطال النقاش ايضا مسالة معرفة اي المظهرين هو الاساسي والجوهري .

ـ ب ـ
تعاريف الجمال الاحدث عهدا

من المفترض في هذا المجال ان تمحيصا علميا شاملا للمسالة يستوجب العودة الى مختلف تعاريف الجمال وتحليلها واحدا واحدا . وهذا عمل لا نزمع القيام به هنا ، بالرغم من كل ما ينطوي عليه من فائدة تاريخية ، وبالرغم من جميع اشكال التعريف التي كان سيتاح لنا على هذا النحو ان نطلع عليها ؛ وسوف نكتفي بسوق بعض الامثلة المختارة من بين احدث الامثلة واكثرها اثارة للاهتمام واقربها الى ما تمثله فكرة الجمال في الواقع . ويجدر بنا بهذه المناسبة ان نعيد الى الاذهان التعريف الذي اعطاه غوته عن الجمال والذي تبناه ماير (١) في مؤلفه **تاريخ الفنون التشكيلية في اليونان** ، والذي اتاح لهذا الاخير ان يعرض ايضا لوجهة نظر هيرت (٢) من دون ان يسميه.

---

١ ـ هانز هنريخ ماير ، مدير اكاديمية الرسم في فايمار (١٧٦٨ـ١٨٣٢). «م»

٢ ـ آلويس لودفيغ هيرت ، استاذ علم الآثار في جامعة برلين (١٧٥٩ ـ ١٨٣٦) . «م»

يخلص هيرت ، وهو واحد من اكبر جهابذة الفن في ايامنا، بعد ان تحدث في مقاله عن **الجمال في الفن** (Horen ، ١٧٩٧ ، الدفتر ٧) كما تعبر عنه مختلف الفنون ، يخلص الى الاستنتاج التالي : وهو أن ما يشكل اساس التقييم والحكم في موضوع الجمال في الفن وتكوين الذوق هو مفهوم **المميّز** Le Caractéristique . فالجمال في رأيه هو «الكمال الذي يمكن ان يدركه او يدركه موضوع منظور او مسموع او متخيل». ثم يعرّف الكمال بأنه «ما يطابق هدفا محددا ، الهدف الذي توخته الطبيعة او الفن عند خلق الموضوع الذي ينبغي ان يكون كاملا في نوعه» . وعليه ، وحتى يكون في مقدورنا ان نصدر حكما على الجمال ، يتوجب علينا-بقدر الامكان ان نركز اهتمامنا الرئيسي على **المميّزات** التي يتكون منها كائن من الكائنات ، او بعبارة أدق ، السمات المميزة التي تجعل منه ما هو كائن عليه . ويقصد بالسمة المميزة ، من حيث انها قانون للفن ، «الفردية المحددة التي تسمح بتمييز الشكل ، والحركات ، والاشارات ، والتعبير ، واللون المحلي ، والظل والنور ، والتدرج الضوئي ، والوضعية التي بها يختلف الموضوع عن موضوع آخر ، والتي تمثل بالنسبة الى كل موضوع ما يجب ان يكونه» . وهذا التعريف هو بذاته اكثر جلاء ووضوحا من تعاريف اخرى كثيرة غيره . واذا تساءلنا الان ما **المميّز** ، فسيكون الجواب انه اولا **مضمون** ، اي شعور ، موقف ، حدث ، عمل ، فرد محدد ؛ وثانيا الكيفية التي بها يتم التعبير عن ذلك المضمون . وعلى هذه الكيفية ينطبق قانون المميّز في الفن ، القانون الذي يستوجب ان تساهم جميع خصائص نمط التعبير في ابراز المضمون ، وان تكون جزءا من التمثيل الشامل .. يرتكز اذن التعريف المجرد للمميّز الى مسلمة تقول بغائية الخصوصي ، تلك المسلمة

الرامية الى ابراز المضمون المطلوب تمثيله . وتمثيلا على هـــذا التعريف بأمثلة شائعة ودارجة ، سنقول انه يرتد الى ما يلي : ان مضمون الدراما ، على سبيل المثال ، يتالـــف من العمل ، وهدف الدراما تمثيل الكيفية التي يدور بها العمل ويتحقق . والحال ان الناس يأتون أعمالا متعددة : فهم يتحادثون فيمـا بينهم ، يأكلون ، ينامون ، يلبسون ، الخ . والحال ايضا ان كل ما لا يمت بصلة مباشرة في تلك الاعمال الى العمل الرئيسي الذي يشكل مضمون الدراما تنبغي تنحيته جانبا حتى لا يتدخل شيء فيوهن دلالته ويضعف معناه . كذلك يمكن للمرء ، لـــو شاء ، ان يدخل على اللوحة التي لا تمثل سوى آن من آناء ذلك العمل حشدا من تفاصيل مقتبسة من التشعبات العديدة للعالم الخارجي : مواقف ، ظروف ، اشخاص ، أوضـــاع ، الخ ، تفاصيل لا تمت بصلة الى ذلك الآن من العمل ولا تساعد فـــي شيء على ابراز سمته المميزة . والحال انه ، بمقتضى تعريف المميّز ، لا يجوز ان يدخل في عداد العمل الفني الا ما يفيــد جوهريا في التعبير عن مضمون معطى ؛ ولا يجوز لهذا العمــل الفني أن يتضمن اي شيء فائض عن الحاجة ولا طائل فيه .

ان هذا لتعريف بالغ الاهمية ، وله ما يبرره الى حد ما . بيد ان ماير يعتقد ، في المؤلف الذي اتينا بذكره ، ان وجهة النظر تلك قد اندثرت من دون ان تخلف أثرا ؛ ويضيف قوله ان ذلك كان لخير الفن ، لان التقيد بتلك النظرية حرفيا لا يمكن ان يفضي ، في رأيه ، الا الى الفن الكاريكاتوري المحض . فتلك النظرية ما هي ، في تقديره ايضا ، الا تصور مغلوط يقوم على فكرة خاطئة تقول ان الفن يجب ان يهتدي بهدي شيء ما. ان فلسفة الفن لا تسعى الى فرض قواعد على الفنان ، وانما عليها فقط أن تبحث في ما هو الجمال بوجه عام ، وكيف عبر عن نفسه في الاعمال الفنية الموجودة ، من دون ان تأخذ على عاتقها صـــوغ

قواعد ما . وفيما يتعلق بنقد ماير لتصور هيرت ، أعتقد انه من المؤكد ان تعريف هيرت يشمل ايضا الكاريكاتوري ، لان الكاريكاتور يمكن أن يكون هو الآخر مميّزا ، لكن لا بد ان نضيف للحال ان السمة المميزة الممثلة في الكاريكاتور ممثلة بصورة مغالى فيها ، بصورة تشكو من شطط في المميّز . والحال ان الشطط لا يساعد على ابراز المميّز ، بل يشكل تكرارا مملا ، قمينا بأن يفضي الى تشويه المميّز ، الى تحريف طبيعته ان جاز التعبير . وفضلا عن ذلك ، يقدم الكاريكاتور نفسه على انه مميّز القبح ، اي ما هو مشوه . لكن نظرا الى ان القبح قد يكون على علاقات وثيقة بقدر او بآخر بالمضمون ، فمن الممكن القول ، طبقا لمبدأ المميّز ، انه ليس ثمة ما يحول دون ان يكون القبح بدوره موضوعا للتمثيل والتصوير . ان تعريف هيرت لا يسمح لنا بتكوين فكرة واضحة عما يجب تمييزه في الجمال الذي يخلقه الفن ، وعن مضمون الجمال بوجه العموم . وهو لا يعطينا من هذا المنظور سوى تعريف شكلي صرف يتضمن، هذا صحيح، جزءا من الحقيقة ، ولكن الحقيقة المجردة .

لكن بم يعارض ماير مبدأ الفن الذي اقترحه هيرت ، وما هي افضلياته ؟ انه يهتم قبل كل شيء بالمبدأ المتحكم بالاعمال الفنية العائدة الى العصر القديم ، والمفروض فيه ، على ما يعتقد ، ان يفيد في تحديد الجمال بوجه عام . وبهذه المناسبة نراه يعرج للحديث عن تعريف مينغز (١) وونكلمان (٢) للمثال ،

---

١ ـ انطون رافائيل مينغز : رسام نيوكلاسيكي الماني (١٧٢٨ ـ ١٧٧٩) . «م»

٢ ـ يوهان يواكيم ونكلمان : عالم آثار الماني درس انصاب العصر القديم وكان من رواد الكلاسيكية الجديدة (١٧١٧ ـ ١٧٦٨) . «م»

ويصرح انه ليس في نيته لا ان يرفض ولا ان يقبل قوانين الفن على علاتها ، وانه لا يشعر بأي حرج في المجاهرة بتأييده لراي حكم شهير في موضوع الفن (غوته) ، وهو راي حقيق في تصوره بتقريب الشقة بيننا وبين فك اللغز . وإليكم ، بالفعل ، ما يقوله غوته : «كان اسمى مبادىء القدامى مبدأ **الدال** [1] ، لكن كانت اسمى نتيجة لتطبيقه الموفق هي **الجميل**» . ولو امعنا النظر عن كثب في هذه العبارة ، لوجدنا فيها شيئين اثنين : المضمون او الشيء ، ونمط التمثيل . فأمام عمل من الاعمال الفنية ، نبدأ اول ما نبدأ بما هو معروض علينا مباشرة ، ثم نتساءل بعد ذلك عن مدلوله ومضمونه . ان ما نراه من الخارج ليس له عندنا قيمة مباشرة : وانما ننسب اليه باطنا ، مدلولا يبث الحياة في ظاهره الخارجي . نعزو اليه روحا ينم لنا عنها خارجه . وبالفعل، ان الظاهر الذي يحمل مدلولا ما لا يمثل ذاته وما هو كائن عليه خارجيا ، بل يمثل شيئا آخر ، كما يفعل الرمز على سبيل المثال ، وعلى الاخص الحكاية الرمزية التي تتلقى مدلولها من المغزى الاخلاقي الذي تنطوي عليه . بل يمكن القول ان كل كلمة تنطوي على مدلول ، ولا قيمة لها بذاتها . وكذلك هو شأن العين البشرية ، والوجه ، والجسد ، والجلد، وكل بنية الانسان ، اذ تشف جميعها عن روح وتنم عن نفس، والمدلول يرجعنا في كل مكان وكل زمان الى شيء يتجاوز الظاهر المباشر . بهذا المعنى يمكن الكلام عن مدلول العمل الفني : فهو لا يستنفد نفسه بتمامه في الخطوط ، في المنحنيات ، والسطوح ، وتجاويف الحجر وتحزيزاته ، في الالوان ، والاصوات ، وتراكيب الالفاظ المتساوقة ، الخ ، بل

---

1 ـ او البليغ في اصطلاح قدامى النقاد العرب . «م»

يشكل بظهير الحياة والعواطف والنفس ، تظهير مضمون من مضامين الروح ، وانما في ذلك تحديدا يكمن مدلوله .

بيد اننا لا نتبين على الوجه المرام بماذا يختلف مبدأ المدلول هذا عن مبدأ المميّز الذي صاغه هيرت .

ان العناصر المكونة للجمال ، بمقتضى وجهة النظر تلك ، هي من نسقين : عنصر باطن هو المضمون ، وعنصر خارجي يفيد في الدلالة على هذا المضمون وفي تمييزه ؛ فالعنصر الباطن يظهر في الخارجي ، فيعرّف عن نفسه من خلاله ، والخارجي يزيح النقاب بدوره عن الباطن ويكشفه لنا .

هذا كل ما يمكن قوله عن مبدأ الدال .

تلك النظريات القديمة ، وكذلك القواعد العملية التي ساد الاعتقاد بامكان استخلاصها منها ، قد آل بها الامر الى النبذ في المانيا ، وبصورة خاصة على اثر ولادة شعر حي حقا ؛ وعورضت ادعاءات تلك القوانين المزعومة وذلك السيل من النظريات بحق العبقرية في إبداع آثار فنية لا تنصت فيها لغير صوت الهامها . وعملية روحنة (١) الفن هذه ، بما تنطوي عليه من موقف يتسم بالنفاذ العميق على اساس من التعاطف مع كل ما يختفي وراء الغلاف الخارجي ، يمكن ان تعتبر منبع قابلية الانفعال ومصدر الحرية اللتين أتاحتا لنا القدرة على التعرف والتمتع بآثار فنية كبرى مضى على وجودها عهد طويل وتنتمي اما الى العالم الحديث ، وإما الى العصر الوسيط ، واما حتى الى شعوب قديمة غريبة عنا تماما (الهندوسيين على سبيل المثال) ؛ وهي

---

١ ــ روحنة Spiritualisation ، اي إسباغ طابع روحي على ... ، تحويل الى روح ... «م»

آثار تنطوي ، بحكم قدمها او رؤيتها النور لدى شعوب اجنبية، على ناحية غريبة بالنسبة الينا . لكن نظرا الى ان هذه الغرابة توازنها الى حد بعيد شمولية **مضمون** تلك الآثار ، وهو مضمون انساني في الجوهر والاساس ، لذا ما امكن نعتها بانها نتاج ذوق همجي فاسد الا استنادا الى حكم نظري مسبق . وقد كان من نتيجة ذلك التقييم للاعمال الفنية ، الذي يتجاوز التقييمات التي كان من المفروض ان تعتمد اساسا لها وقاعدة تجريدات النظريات ، اكتشاف شكل فني خاص ، الفن **الرومانسي** ، وظهرت الحاجة الى التعمق في تحليل مفهوم الجمال وطبيعته والتوغل به الى أبعاد لم تصل اليها النظريات الآنفة الذكر . وفي الوقت نفسه تمكن مفهوم الذات ، الروح المفكر ، من تعرف نفسه على نحو أعمق في الفلسفة ، واستطاع بالتالي ان يكو ن لنفسه فكرة اكثر مطابقة وجوهرية عن طبيعة الفن .

هكذا آلت جميع الافكار التي تحدثنا عنهـا بصدد الفن ، وجميع النظريات بمبادئها وتطبيقات مبادئها ، الى التقادم والبلى . والتبحر في موضوع تاريخ الفن هو وحده الذي احتفظ بقيمته ، ومن الواجب ان يظل محتفظا بها ، ولاسيما أن كفاءته تمتد ، بفضل تقدم القابلية الروحية للتلقي والانفعال ، الى حقل لا ينى في اتساع متعاظم . ويكمن موضوع التبحر وغرضه في التقييم الجمالي لآثار فنية فردية ، وفي تسليط الضوء على الظروف التي تشرط من الخارج عملا من الاعمال الفنية ؛ ومثل هذا التقييم ، اذا ما اقترن باللبابة والروح وارتكز الى معارف تاريخية ، هو وحده القادر على استخلاص كل فردية عمل بعينه من الاعمال الفنية . ذلك هو النهج الذي نهجه غوته في العديد من كتاباته في الفن . وهذه الكيفية في تناول الاعمال الفنية وتقييمها لا تتضمن انشاء نظريات (اذ هي تجازف احيانا ،

لتعاملها المتواتر مع مبادىء ومقولات مجردة ، بالانجراف عن غير وعي منها الى النظرية المحض ، ولكن اذا ما اقتدر المرء على مقاومة هذا الانجراف وعلى الحؤول دون تحويل انتباهه عن التمثيلات العينية الموجودة تحت ناظريه ، امكنه على الاقل ان يصيب توفيقا في تزويد فلسفة الفن ـ التي لا يجوز أن تشغل نفسها بتفاصيل تاريخية خاصة ـ بوثائق ومواد قمينة بأن توفر لها اساسا عينيا .

تلك هي كيفية اولى في تناول الفن ، الكيفية التي تتخذ نقطة انطلاق لها الخاص والموجود .

اما الطريقة الثانية ، المناقضة للاولى ، فهي طريقة التفكير النظري المحض ، الذي يتطلع الى تعريف الجمال كجمال ، من دون ان يخرج عن حدوده ، والى استخلاص **فكرته** .

وافلاطون ، كما نعلم ، هو الذي الح على وجوب تناول التفكير الفلسفي للمواضيع لا في خصوصياتها ، وانما في عموميتها ، في كينونتها ـ لذاتها ـ وفي ـ ذاتها . وكان يضيف قائلا ان ما هو حقيقي ليس الأفعال الصالحة او الآراء الفردية ، الناس الجميلين او الاعمال الفنية الجميلة ، وانما **الخير والجمال والحق** بما هي كذلك . فاذا كنا نريد ان نعرف ما الجمال ، طبقا لطبيعته ومفهومه ، فلا وصول لنا الى ذلك الا بواسطة الفكر المفهومي ، القادر وحده دون غيره على تسليط ضوء الوعي على الطبيعة المنطقية ـ الميتافيزيقية **للفكرة بوجه عام ، ولفكرة الجمال** بوجه خاص . وهذه الكيفية في النظر الى الجمال في ذاته ، في فكرته ، يمكن ان تنحط بدورها الى ميتافيزياء مجردة ، وفي هذه الحال ، وحتى لو اتخذنا من افلاطون نفسه مرشدا لنا ودليلا ، فان تجريداته ، حتى في ما

يتعلق بفكرة الجمال المنطقية ، لا تعود تكفينا . فنحن نريد ان نعرف هذه الفكرة معرفة اعمق واكثر عيانية ، لان غياب المضمون في الفكرة الافلاطونية ما عاد يسد حاجات عصرنا الفلسفية الاغنى والاثرى . وسوف يتوجب علينا نحن ايضا ، في ارجح الظن ، عند تناولنا لفلسفة الفن ، ان نجعل من فكرة الجمال نقطة انطلاقنا ، لكننا سنتحفظ غاية التحفظ في استخدام الفكرات الافلاطونية المجردة كمدخل الى فلسفة الجمال .

ان المفهوم الفلسفي للجمال ـ ونحن لا نعطي هنا سوى فكرة مؤقتة عن طبيعته الحقيقية ـ يجب ان يكون وسيطا بين القطبين المتعارضين اللذين تحدثنا عنهما ، اي بين العمومية الميتافيزيقية وخصوصية التعيين الواقعي . وانما على هذا النحو فقط سيكون في مستطاعنا ان نعقله كما هو في ذاته ، بكل حقيقته. وبالفعل ، انه من جهة اولى ، وبخلاف التفكير المصاب بآفة العقم ، خصب ومثمر ، لانه بصفته مفهوما ، مفهوما للجمال ، لابد ان يتفتق ويتفتح في كلية من التعينات ؛ وسواء انظرنا اليه في ذاته ام في العناصر التي ينحل اليها ، نلحظ تلازم ذاته او عناصره مع ضرورة خصوصياته وضرورة تطورها ومبادلاتها فيما بينها . اما من الجهة الثانية فان الخصوصيات التي تتفتح فيها الكلية موسومة بميسم عمومية وجوهرية المفهوم الذي ما هي الا انبثاقاته الخاصة . وهذان الشرطان تفتقر اليهما التصورات التي اوليناها للتو اهتمامنا ، بحيث لا يبقى لنا سوى ذلك المفهوم المليء والتام ليقودنا الى مبادىء جوهرية وضرورية وتامة .

- ج -
تعريف الهدف النهائي للفن

اذا كنا نريد ان نعزو الى الفن هدفا نهائيا ، فانه لا يمكن ان يكون سوى هدف كشف الحقيقة ، وتمثيل ما يجيش في النفس البشرية تمثيلا عينيا ومشخصا . وهذا الهدف مشترك بينه وبين التاريخ ، الدين ، الخ . ويمكن القول بهذا الصدد ان مسألة الهدف النهائي تنطوي في كثير من الاحيان على تصور خاطىء يزعم ان الهدف موجود في ذاته وان الفن يؤدي ازاءه دور وسيلة . واذا فهمت مسألة الهدف هذا الفهم ، غدت مسألة نفع . وبطرح مسألة الهدف ، وبالتالي النفع ، يكون المقصود اذن ان موضوعا من المواضيع ، وفي حالتنا الخاصة الفن ، يرتبط بشيء آخر يمثل قيمة في ذاته ووجوب كينونة. على هذا النحو يكون للهدف قيمة اساسية، خارجية بالنسبة الى الشيء الذي يفترض فيه ان يحقق ذلك الهدف . ولهذا فان المسألة التي نشغل انفسنا بها مسألة زائفة ، لان كل شيء يريد ان يكون مطاقا ينبغي ان يكون له تعينه في ذاته . اما اذا سلك ازاء موضوع آخر مسلك ما هو غير اساسي ازاء ما هو اساسي ، فان الموضوع الذي يلعب دور الوسيلة لا بد ان تكون له خواص الآخر حتى يكون مطابقا له . وعليه ، فان الانطلاق مما هو اساسي يرجعنا على الدوام الى الموضوع ، واذا كان المفروض بالعمل الفني ان يخدم اهدافا اخلاقية ، فلا بد ان يكون له هو نفسه مضمون أخلاقي . اذن فالالتفافة التي نتجشم اجتيازها لنعزو الى العمل الفني، كهدف نهائي ، جوهرا متواجدا خارجه، لهي جهد ضائع تماما . وفي الوقت نفسه يتبخر الرأي الخاطىء الذي سبق لنا الكلام عنه والذي يزعم ان الفن وسيلة تفيد في تحسين العالم والارتقاء به اخلاقيا بوجه عام ، اي انه ليس غاية

ذاته ، وانما غايته موجودة خارجه . صحيح ان هناك اشياء ما هي بوسائل برسم غايات خارجية عنها ، ومن الممكن ، بمعنى من المعاني ، قول الشيء ذاته عن الفن ، اذا اعتبر وسيلة للاثراء ولاكتساب المكارم والإمجاد . لكن هذه الاهداف ليست ملازمة للفن بما هو فن .

حين نرى الى موضوع من المواضيع من وجهة نظر طبيعته الاساسية ، لا يذهب بنا الفكر الى الفوائد الخارجية عنه والتي لا تلعب دورا الا في شروط مغايرة . فنحن حين نرى في الهدف النهائي تعيينا محايثا للموضوع نفسه ، بدلا من ان نعين مكانه في خارجه ، نجد انفسنا منقادين الى اعتبار العمل الفني في ذاته ولذاته ، وفق طبيعته ومفهومه . وتأملاتنا في العمل الفني لم تكن حتى الان الا خارجية، اذا جاز التعبير ، وقد ربطنا بها علاقات خارجية اخرى . تلك هي الطريقة المعتادة في رؤية المواضيع . لكن ذلك التامل عينه قادنا الى نقطة وجدنا انفسنا عندها مكرهين على الدخول ، اذا جاز القول ، في الموضوع ذاته . علينا اذن ان نهتم بالداخل ، بالمفهوم .

انما بعد استنباط هذا المفهوم وتسليط الضوء عليه يمكننا ان نقوم بتقسيم مجمل العلم وان نضع مخططه؛ ذلك ان التقسيم، اذا لم يرتكز، كما في التاملات غير الفلسفية، الى مبادىء خارجية، فلا بد ان يلتقي مبدأه في مفهوم الموضوع ذاته .

اذا كان الامر كذلك فعلا ، انطرحت مسالة معرفة اين سنبحث عن ذلك المبدأ . فلو بدأنا بمفهوم الجمال الفني لتحول هذا الاخير للحال الى مسلمة ، بل الى محض افتراض ؛ بيد ان المنهج الفلسفي لا يقبل بافتراضات ، لا يقبل الا بما يمكن البرهان على حقيقته ، بما يمكن إثبات ضرورته .

سوف نقول بضع كلمات حول هذه العقبة التي يصطدم بها

المدخل الى اي علم فلسفي مستقل ، منظور اليه في ذاته .

لقد طرحنا للتو مسألة هدف الفن . فالقول بأن هدف الفن يجب ان يكون تهذيب الاخلاق يعني صوغ تعريف ركيك ، سطحي ، مبهم ، لكن غير عار في الوقت نفسه من الصحة . وعند التعمق في تمحيص وجهة النظر هذه ، تتكشف عن انها نظر التناقض غير المحلول ، لكن الملزمة بأن تتخلى عن محلها لوجهة نظر اعلى ، وجهة نظر التعارض المحلول ، ومصالحة الاضداد . ذلك هو الهدف الاسمى ، الهدف المطلق . وانما بهذه الفكرة يرتبط الفن ، وبعد ان تنعقد عرى هذا الارتباط يمكن الجزم بأن الهدف المطلق للفن يكمن في استلهام وجهة النظر تلك ، في اتخاذها وجهة نظر له ، في تحقيق ما يترتب عليها . ان الفن يتقدم في تلك الدائرة التي هي اسمى الدوائر ، دائرة فكرة مصالحة الاضداد ، ووجهة النظر هذه هي التي سنتبناها بدورنا في تأملاتنا اللاحقة بصدد الفن . وبنهجنا هذا النهج ، ندع جانبا وجهات النظر الاخرى ، والاهداف النهائية ، الخ .

على الرغم من كثرة استعمال كلمة **فكرة** في نظريات الفن ، وجد في كل زمان جهابذة ذوو باع طويلة في الفن ابدوا معارضتهم لهذه الكلمة . ولدينا مثال حديث عهد ومثير للاهتمام في المجادلة التي يخوض معتركها السيد فون روموهر في **ابحاثه الايطالية** (١) . ان نقطة انطلاق تلك المجادلة هي فائدة الفن العملية ، وهي لا تمس بصورة من الصور ما نسميه بالفكرة . وبالفعل ، ان السيد فون روموهر ، غير المتآلف مع ما تسميه الفلسفة الحديثة بالفكرة ، يخلط بين الفكرة وبين التصور اللامتعين والمثال المجرد ، الخاوي من الفردية ، الذي تعارض به

---

١ ـ كارل فريدريك فون روموهر : كاتب الماني (١٧٨٥ ـ ١٨٤٣) . «م»

نظريات ومدارس فنية معروفة الاشكال الطبيعية ، الواضحة في حقيقتها ، الكاملة في تحققها . والحال ان السيد فون روموهر يعارض هو الآخر بتلك الاشكال الفكرة والمثال المجرد المتصورين من قبل الفنان نفسه ، خارج كل واقع وباستقلال عنه . والفنان الذي يزعم انه لا يستوحي في أعماله سوى اشباه تلك التجريدات انما يفعل كما يفعل المفكر الذي يؤسس فكره على تصورات لامتعينة ويكتفي بمضامين لامتعينة ايضا . والحال ان ما نشير اليه نحن بكلمة فكرة لا يقع تحت طائلة ذلك المآخذ ، لان الفكرة ، بما هي فكرة ، عينية في ذاتها ، كلية من التعينات، والجميل ليس بجميل الا بقدر ما يوجد تطابق مباشر بين الفكرة وبين تمثيلها الموضوعي .

هاكم تعريف الجميل كما يقترحه السيد فون روموهر بشخصه : «بالنسبة الى الفهم الاكثر عمومية ، والحديث اذا شئنا ، يلازم الجمال جميع خواص الاشياء التي تستوقف النظر وتبهجه ، وبواسطته تحفز النفس وتمتع الروح» . هذه الخواص تنقسم بدورها ، في تقديره ، الى انواع ثلاثة : فبعضها يؤثر في العين ، العضو الحسي ، وبعضها الآخر يؤثر في حاسة المكان ، التي لا يملكها غير الانسان والتي تعتبر حاسة فطرية ، وبعضها الاخير يؤثر على الفهم ، وبواسطته على ملكة المعرفة وعلى حياة المشاعر . «هذا التأثير الاخير ، الذي هو الاهم اطلاقا ، يكمن مصدره في أشكال لا تمت بصلة الى اللذة الحسية وجمال النموذج ، اشكال تتولد عنها مع ذلك لذة اخلاقية وروحية ما (اذن : لذة على كل حال ؟ تنجم في جزء منها عن إثارات تمارسها التصورات المستحضرة ، وفي جزئها الآخر عن محض تمرين ملكة المعرفة» .

تلك هي التعاريف الرئيسية للجميل التي يقترحها ذلك الجهبذ الطويل الباع . وقد تبدو مقنعة عند مستوى معين من

الثقافة ، لكنها غير مقنعة بالمرة من وجهة النظر الفلسفية . ذلك ان تلك التعاريف تعدل ، في الواقع ، القول بأن الجميل يفيد في إمتاع النظر والروح ، وفي استحضار مشاعر ، وفي توفير لذة . والحال ان كانط نفسه كان قد وضع حدا لعملية اختزال الجميل هذه الى ما هو ممتع ، الى مصدر للذائذ ، وأوضح انه لا بد ، في تصور الجميل وتعريفه ، من تجاوز دائرة الشعور المحض والبسيط .

الفصل الثالث

الفن منظوراً اليه من وجهة النظر الفلسفية

ـ ١ ـ
الفلسفة الكانطية

هانحنذا وقد قادتنا التأملات التي سبقت الى وجهة نظر تبدو وكأنها الوحيدة التي يخلق بنا الاخذ بها ، اذا كنا نريد الامساك بمفهوم الفن كما هو في لزومه الباطن ، وسوف نضيف القول انه حتى من وجهة النظر التاريخية ما امكن فعلا التقدم نحو معرفة الفن وتقديره حق قدره الا بدءا من اليوم الذي بات ينظر فيه اليه كما ننظر نحن . وهذا لان التعارض الذي تكلمنا عنه آنفا كان محسوس الوقع لا لدى اناس ذوي ثقافة وقدرة

على التفكير فحسب ، بل ايضا لدى الاوساط الفلسفية ؛ وانما عندما افلحت الفلسفة في التغلب نهائيا على ذلك التعارض امكن لها ان تستخلص مفهومها بالذات ومفهوم الطبيعة .

من الممكن اذن ان نرى في انتصار وجهة النظر المذكورة استبقاظا للفلسفة بوجه عام ، ولعلم الفن بوجه خاص ؛ وانما لهذا الاستيقاظ يدين علم الاستطيقا بولادته ، والفن بالمكانة اللائقة برفعته .

وعليه ، ساحاول ان أرسم باختصار الخطوط العريضة لتاريخ ذلك التطور ، جزئيا بسبب فائدته التاريخية بالذات ، وجزئيا بغية تعريف الاساس الذي نزمع ان نستند اليه في أبحاثنا اللاحقة تعريفا اجلى واوضح . واذا اردنا في البداية ان نعرفه تعريفا بالغ العمومية ، فسنقول انه يتألف من المفهوم الذي يرى في الفن وسطا تتم فيه المصالحة بين الروح المجرد ، القائم في ذاته ، وبين الطبيعة ، سواء أفي تظاهراتها الخارجية ام في تظاهراتها الداخلية والعاطفية والنفسية . وبعد التوفيق بين هذين الحدين ، يحقق الفن اتحادهما ، انصهارهما .

وقد سبق للفلسفة الكانطية ان احست لا بالحاجة الى تلك المصالحة فحسب ، بل اهتدت ايضا الى الوسيلة ودلت عليها . كان كانط قد وضع ، بصورة عامة ، في اساس الذكاء والارادة على حد سواء العقلاني في ذاته ، الحرية ، الوعي الذي يكتشف نفسه ويدرك ذاته بوصفه لامتناهيا ، واكتشاف الطابع المطلق للعقل ، هذا الاكتشاف الذي كان الحافز لكل توجه الفلسفة الحديثة ؛ ووجهة النظر المطلقة هذه تفرض علينا الاخذ بها ، — مهما حكمنا، من جهة مقابلة ، على الفلسفة الكانطية بالنقص — ولا تثير لدينا اي اعتراض . بيد ان الاعتراف بتعارض لا يذلل بين الفكر الذاتي والواقع الموضوعي ، بين الكلي المجرد والارادة الخاصة الحسية، قاد كانط الى ان يكتشف ان هذا يتلبس اكثر

اشكاله حدة في الاخلاق تحديدا ، وقد وجد له حلا او خيل اليه انه وجد له حلا بوضعه الروح العملي فوق الروح النظري. وازاء استعصاء هذا التعارض على التذليل ، كما كان يتبـــدى للذهن كانط ، لم يكن امام هذا الاخير ، بالفعل ، من خيار غير ان يتصور الوحدة في شكل افكار ذاتية ينشئها العقل ولا سبيل الى البرهان على واقعيتها ؛ وكذلك سيكون شأن المسلمات التي ان كان في المستطاع استنتاجها من العقل العملي فلا سبيل ، في تقديره ، الى ادراك الفكر لها في «في-ذاتها» الجوهري ، نظرا الى ان تحققها يتخذ شكل **«يجب عليك»** لامتناهي الحدوث والجريان . على هذا النحو أبرز كانط للعيان التعارض وضرورة حله ، ولكن من غير ان يكب على البحث عن الطبيعة الحقيقيــة لهذا التعارض ومن غير ان يولي الاهتمام الكافي لكون هـــذا التعارض هو الذي يشكل الواقع الحقيقي الوحيد . صحيح ان كانط توغل في بحثه الى مسافة غير يسيرة ، على اعتبار انـــه التقى الوحدة من جديد في ما أسماه بالفهم الحدسي ، لكنه هنا ايضا لم يتخط التعارض بين الذاتي والموضوعي ولم يتجاوزه الى ما وراءه ، بحيث انه ، في الوقت الذي يتحدث فيه عـــن الحل المجرد للتعارض بين المفهوم والواقع ، بين العموميـــة والخصوصية ، بين الفهم والحساسية ، وبالاختصار ، فـــي الوقت الذي يتحدث فيه عن الفكرة ، نجده يجعل من ذلـــك الحل ومن تلك المصالحة مسالة **ذاتية** ، بدلا من ان يتصورهـــا متوافقة مع الواقع ومع الحقيقة . من هذه الزاوية فان مؤلفه **نقد الحكم** ، الذي يفحص فيه الحكمين الجمالي والغائي ، مؤلَف جدير بالاعجاب ومفيد للغاية . وهو في كلامه عن مواضيـــع الطبيعة والفن الجميلة ، وعن منتجات الطبيعة التي لها طابع غائي والتي تضعه على طريق مفهوم العضوية والحي ، لا ينظر اليها الا من وجهة نظر التفكير والحكم الذاتيين . صحيح ان

كانط عرّف الحكم بوجه عام بأنه «ملكة التفكير بالخاص باعتباره داخلا في عداد العام» . وهو يقول عن الحكم انه **تأملي** «حين يجد نفسه بمواجهة الخاص الذي يتوجب عليه دمجه في العام المطلوب ايجاده» . ولهذا الفرض يحتاج الحكم الى قانون ، الى مبدأ يعطيه الذاته ويسميه كانط **الغائية** . فطبقا لمفهوم الحرية ، الذي هو مفهوم العقل العملي ، يبقى انجاز الغاية في حالة «**يجب عليك**» لا اكثر ؛ أما فيما يتعلق بالحكم الغائي الذي يتخذ من الحي موضوعا له فان كانط يرى الى العضوية الحية من منظور مغاير : فالمفهوم أو العام يظل يحتوي هنا الخاص ، ويحدد ، بما هو غاية ، الخاص والخارجي . وبنية الاعضاء ، لا من الخارج ، وانما من الداخل ، بحيث يقوم التطابق بين الخاص والعام من تلقاء نفسه . بيد ان هذا الحكم لا يترتب عليه الاعتراف بالطبيعة الموضوعية للموضوع ، بل يتشكل فقط نتيجة تأمل ذاتي . وفي الختام ، يتصور كانط الحكم الجمالي بالقول انه ليس من نتاج الفهم كفهم ، اي ملكة تكوين المفاهيم ، وليس ايضا من نتاج الحدس الحسي ذي الكيفيات البالغة التنوع ، وانما من نتاج اللعب الحر للفهم والمخيلة . هكذا يكون الموضوع قد عزي الى الذات والى شعورها باللذيذ والممتع .

بيد ان الشعور بالممتع لا بد ان يكون منزها تماما ، اي مبتور الصلة بأي لذة كائنة ما كانت . فنحن حين نتحرك بدافع اهتمام من الاهتمامات كالفضول مثلا ، او بدافع حاجة مادية ، بدافع الرغبه في التملك أو الاستعمال ، تهمنا المواضيع ، لا بذاتها ، وانما بسبب رغبتنا او حاجتنا . وفي هذه الحال لا يستمد الموضوع قيمته الا من علاقته بتلك الرغبة او الحاجة ، وهي علاقة تستوجب من جهة. وجود الموضوع ، ومن الجهة الثانية تعينا يتميز عنه ولكننا نربطه به . فحين أستهلك على سبيل المثال موضوعا كي اقتات به ، فان الاهتمام الذي أصبه

عليه يكمن فيَّ ، وليس البتة فيه . والحال ، ليس كذلك هو موقفنا من الجمال كما يرى كانط . فالحكم الجمالي يبقي على الوجود الحر لما هو موجود في الخارج ، وهو حكم تمليه اللذة المتوقعة من الموضوع بما هو كذلك ، بصرف النظر عن اي اعتبار آخر ، على اساس ان الموضوع يملك هدفه في ذاته . وهـــذه فكرة بالغة الاهمية ، كما سبق لنا القول .

يقول كانط ايضا ان الجمال هو ما يمكننا أن نتمثله خارج اي مفهوم ، خارج اي مقولة من مقولات ملكة الفهم ، باعتباره موضوعا للذة عامة . ولتقدير الجمال حق قدره ، لا بد من امتلاك عقل مثقف . فالانسان بما هو كذلك عاجز عن صوغ حكم بصدد الجميل ، على اعتبار ان هذا الحكم لا بد ان يكون ذا صوابيـــة شمولية . صحيح ان الشمولي بما هو كذلك تجريد ؛ وذلك امر لا مراء فيه ؛ ولكن من حقه ، بحكم ذلك تحديدا ، ان يطمح الى صوابية عامة ، صوابية يحمل في ذاته تعينها . وانما بهذا المعنى يمكن للجميل ان يطمح هو الآخر الى استعراف عام ، وان كان لا يفسح مجالا لاحكام مبنية على محض مفاهيم صادرة عن الفهم. فالصالح والعادل ، على سبيل المثال ، كما يتجليان في أفعال منفردة ، يمكن إرجاعهما الى مفاهيم عامة ؛ والفعل يوصـــف بالصلاح حين يتطابق وتلك المفاهيم . أما الجميل فينبغي ، على العكس ، أن يوقظ لذة عامة على نحو مباشر، بغير ما صلة بمفهوم من المفاهيم . وهذا يعني فقط اننا ، في أحكامنا على الجميل ، لا نعي المفهوم واندماج الموضوع في هذا المفهوم ، واننا لا نسلّم، عن دون دراية منا ايضا ، بالانفصال بين الموضوع الخـــاص والمفهوم العام ، مع ان هذا الانفصال موجود في الحكم .

ثالثا ، يجب أن يكون الجميل ذا طبيعة غائية ، وذلك فقط بقدر ما يتم أدراك الغائية في الموضوع نفسه ، خارج نطاق تصور غاية ما . والحق اننا بهذا القول لا نفعل شيئا سوى تكرار مـــا

سبق ان قلناه آنفا . فلو اخذنا منتوجا من منتوجات الطبيعة، ولبكن على سبيل المثال نباتا ، او حيوانا ، الخ ، اوجدناه ينطوي في تنظيمه على غائية لا مراء فيها ، وهو موجود في هذه الغائية وجودا مباشرا جدا بالنسبة الينا الى حد لا نتصور معه الهدف منعزلا ومخلفا عن الواقع الحاضر للموضوع . وانما بهذا المعنى يمكننا الكلام عن غائية الجميل . ففي غائية العالم المتناهي تبقى الوسيلة والغاية خارجيتين واحدتهما بالنسبة الى الاخرى . إذ لا توجد اي صلة حميمة وجوهرية بين الغاية وبين المواد المفروض فيها ان تكون اداة تحققها . وفكرة الهدف في ذاته تختلف في هذه الحال عن فكرة الموضوع الذي يتحقق فيه هذا الهدف . اما الجميل فيوجد ، على العكس ، كغاية في ذاته ، من دون ان يكون هناك انفصال بين الوسيلة والغاية ، كما لو انهما جانبان متمايزان . ان هدف اعضاء جسم من الاجسام، على سبيل المثال ، يكمن في اظهار حيوية هذا الجسم ، وهي حيوية لها وجودها الواقعي في الاعضاء ، وبدونها لا نعود الاعضاء اعضاء . وبالفعل ، ان الغاية ومواد تحققها وثيقة الترابط فيما بينها في العالم الحي بحيث ان الحياة تزول بمجرد ان تكف الغاية عن كونها محايثة . واذا نظرنا الى الجميل من هذا المنظور ، وجدنا ان له غائية ليست خارجية بالنسبة اليه، وان ما يشكل الطبيعة المحايثة للموضوع الموصوف بأنه جميل هو التوافق الصميمي والعقلاني بين الخارج والداخل .

اخيرا ، يمثل كانط الجمال باعتباره موضوعا للذة **لازمة** ، بصورة مستقلة عن اي مفهوم . و«اللزوم» مقولة مجردة تشير الى علاقة لازمة وأساسية بين حدين : ففي كل مرة يكون فيها احدهما حاضرا ، ولانه حاضر ، يحضر الآخر ايضا . ان كلا منهما يشتمل في تعينه على الآخر ، مثلهما في ذلك مثل العلة التي تتعرى من المعنى اذا كانت بلا معلول . وهذا اللزوم الذي

به يستثير الجمال اللذة ملازم له ، بدون تدخل مفاهيم ، اي بدون تدخل مقولات ملكة الفهم . هكذا ينتزع الانتظام ، على سبيل المثال ، اعجابنا ، لانه موافق لمفهوم من مفاهيم ملكة الفهم ، وان يكن بحاجة كيما ينتزع اعجابنا ، في رأي كانط ، الى شيء اكثر من الوحدة والمساواة اللتين يقتضيهما ذلك المفهوم .

ان ما نلفاه في جميع هذه القضايا الكانطية هو لاانقسام ما يمتل لوعينا في حالة انفصال . فهذا الانفصال ينتفي في الجمال الذي هو تداخل العام والخاص ، الغاية والوسيلة ، المفهوم والموضوع . على هذا النحو يرى كانط في جمال الفن تحقق اتفاق يظهر الخاص بفضله موافقا للمفهوم . ان الخاص، بما هو كذلك ، عرضي بالنسبة الى خصوصيات اخرى ، كما بالنسبة الى العام ، وهذه العرضية ، المكونة من المشاعر والنوازع والميول ، هي التي تكون في الجمال الفني لا مندمجة فقط في المقولات العامة لملكة الفهم ومسكونة بمفهوم الحرية في عموميته المجردة فحسب ، بل مرتبطة ايضا بالعام بوشائج وثيقة للغاية حتى لتغدو مطابقة له داخليا . وبفضل ذلك ، يمسي الفكر مدمجا في الجمال الفني ، وتمتلك المادة حريتها الذاتية بدلا من ان تكون متحددة بالفكر من الخارج : فالطبيعي والحسي وخلجات النفس تمتلك،في ذاتها ، مقاسها ، هدفها ، تساوقها؛ واذا كان الحدس والشعور يتلقيان من جهة اخرى طابعا من العمومية يدرجهما في عداد الروح ، فان الفكر ، من جانبه ، لا يتخلى عن عدائه للطبيعة فحسب ؛ بل يتفتح فيها ايضا وينفرج، وفي الوقت نفسه تجد اللذة والمتعة تبريرهما وتكريسهما ؛ بحيث تأتي الطبيعة والحرية ، الحساسية والمفهوم ، لتصطف في مرتبة واحدة وتكتسب الحقوق ذاتها وتؤسس نفسها في وحدة لا فصام فيها . لكن حتى هذه المصالحة التامة في الظاهر ما هي ، في خاتمة المطاف ، الا ذاتية ، اي متحققة

بواسطة الذات ولا وجود لها الا بفضل حكم الذات ؛ وهي بالتالي لا تطابق الحقيقة والواقع في ذاته .

تلك هي في تقديرنا النتائج الرئيسية للنقد الكانطي ، في حدود ما تستأثر باهتمامنا هنا . ويشكل هذا النقد نقطة الانطلاق لتفهم حقيقي للجمال الفني ؛ ولكنه ينطوي على بعض ثغرات كان من الضروري ردمها حتى يغدو هذا التفهم اكثر نجعا وكمالا . وعلى الاخص كان ينبغي أن يجري تصور الوحدة كما تتحقق بين الحرية والضرورة ، بين العام والخاص، بين العقلاني والحسي ، تصورا أرحب واكثر احاطة واستيعابا .

ـ ب ـ
شيللر ، غوته ، شيلنغ

سوف نقدم عرضا تاريخيا موجزا للمحاولات التي بذلت لسد ثغرات التصور الكانطي عن الفن ، ولتقليد هذا الاخير مهمة تمثيل الحقيقي عن طريق مصالحة الاضداد التي عددناها للتو.

لقد كان رجلا محبوا بحس فني كبير وبروح فلسفي عميق في آن معا ذاك الذي كان اول من رفع صوته احتجاجا على التحيز والمحاباة للاتناهي الفكر المجرد ، للواجب من اجل الواجب ، للعقل اللامتبلر (١) (الذي يرى في الطبيعة والواقع ، في حياة الحواس والمشاعر ، حاجزا تنبغي ازاحته) ، ونادى بالكلية والمصالحة ، قبل ان تنتبه الفلسفة لضرورتهما . ومأثرة شيللر الكبرى انه تجاوز ذاتية الفكر الكانطي وتجريده

---

١ ـ اللامتبلر Amorphe : عديم الشكل . «م»

وحاول ان يتصور بالفكر ويحقق في الفن الوحدة والمصالحة بصفتهما التعبير الأوحد عن الحقيقة . بيد ان شيللر لم يحد تأملاته الجمالية بالفن وبمضمونه فقط، من دون ان يهتم بعلاقاته بالفلسفة بحصر المعنى ، لكنه بعد ان برر اهتمامه بالفن بمبادىء فلسفية توصل الى نتائج اتاحت له أن يتوغل الى صميم طبيعة الجمال ومفهومه . بل انه ليخالجنا انطباع بأنه اهتم ، في مرحلة معينة من نشاطه ، بعلاقات العمل الفني بالفكر اهتماما فاق ما كان يقتضيه الجمال الرائق الهادي للعمل الفني . وانا لنلفى في اكثر من قصيدة واحدة من قصائده تأملات مجردة عمدا وقصدا ، بل قدرا من الاهتمام بالمفاهيم الفلسفية . وقد لحقه من جراء ذلك ملامة كان الغرض منها ابراز نزاهة غوته وموضوعيته ، غوته الذي ما كان يشوشه اي مفهوم . ولكن شيللر ، من هذا المنظور ، وبصفته شاعرا ، لم يفعل شيئا سوى انه أدى اتاوته لزمانه ، وغلطته – اذا كان هناك من غلطة حقا – تعقد إكليل الشرف لتلك النفس العميقة والسامية ، وتعود بجزيل النفع على العلم والمعرفة .

وبالأصل ، كان ذلك التيار العلمي عينه قد حاد بغوته عن دائرته الخاصة ، اي عن الشعر . لكن فيما غرق شيللر في استكشاف الأعماق الدفينة **للروح** ، دفعت ميول غوته به الى دراسة الجانب **الطبيعي** من الفن ، دراسة الطبيعة الخارجية ، والاجسام النباتية والحيوانية ، والبلورات ، وتشكل السحب ، والالوان . وقد ركز غوته على هذه الدراسة العلمية طاقات ذكائه الكبير الذي بادر في هذه المجالات الى نبذ النشاط المحض لملكة الفهم ، مع اخطائها ، بنفس اللهفة التي ابداها شيللر في اعلان الكلية الحرة للجمال ، خلافا للكيفية التي كانت ملكة الفهم تفهم بها الارادة والفكر . ان مجموعة كاملة من اعمال شيللر مستوحاة من ذلك التصور لطبيعة الفن ، وبين هذه الاعمال تمثل في المقام الاول **الرسائل في التربية الجمالية** . ونقطة

انطلاق شيللر فيها هي وجهة النظر القائلة بأنه توجد في كل انسان فرد بذرة **الانسان المثالي** . ولهذا الانسان الحقيقي تمثيله في الدولة التي هي التشكل الموضوعي ، العام ، الشرعي اذا جاز التعبير ، الذي يجمع ويصهر معا الرعايا الافراد رغما عن كثرة الفروق التي تفصل بينهم . والحال ان الوحدة بين الانسان في الزمن والانسان في الفكرة يمكن ان تتحقق في شكلين : فمن جهة تستطيع الدولة ، بصفتها الممثل النوعي لما هو اخلاقي وموافق للحق والعقل ، أن تلغي جميع تجسداتهما الفردية ؛ ويستطيع الفرد نفسه ، من جهة ثانية ، أن يرقى الى مستوى النوعي ، كما يستطيع الانسان في الزمن ان يكتسب القاب شرف ويعلو مقاما بصيرورته انسانا في الفكرة . ان العقل يتطلب الوحدة بما هي كذلك ، اي العام ، بينما تريد الطبيعة التنوع والفردية ، وتسعى كل من هاتين الهيئتين التشريعيتين الى شد الانسان الى طرفها . وحيال النزاع بين هاتين القوتين ، تكون مهمة التربية الجمالية فرض وساطتها ، اذ يكمن هدفها ، كما يرى شيللر ، في تثقيف النوازع والميول والمشاعر والاندفاعات على نحو تغدو معه بنت العقل ايضا ، الامر الذي يجرد العقل والروحية من طابعهما المجرد ، فيتحدان بالطبيعة كما هي ، ويغتنيا بلحمها ودمها . هكذا يكون الجميل نتيجة لانصهار العقلاني والحسي ، علما بأن هذا الانصهار هو الواقع الحقيقي في نظر شيللر . وبصورة عامة ، نجد هذا التصور شبه مكتمل في **النعمة والكرامة** ، حيث يكيل الثناء بوجه خاص ، كما في سائر أشعاره ، للنساء اللائي يرى في طبعهن ، تحديدا ، ذلك الاتحاد الحميم بين الطبيعي والروحي .

هذا الاتحاد الحميم بين العام والخاص ، بين الحرية والضرورة ، بين الروحي والطبيعي ، الذي كان شيللر يرى فيه مبدأ الفن وجوهره والذي نشد بلا كلل تحقيقه عن طريق الفن والتربية الجمالية ، قد اضحى فيما بعد ، من حيث انه **فكرة**

بالذات ، مبدأ المعرفة والوجود ، بعد ان تم الاعلان عن ان الفكرة هي الحقيقي والواقعي امتيازا . وقد كان من نتيجة هذا التطور محاولة شيلنغ الاخذ في العلم بوجهة النظر المطلقة ؛ ولئن كان الفن قد طفق يؤكد طبيعته وقيمته الخاصتين قياسا الى اسمى اهتمامات الانسان ، فقد بات في المتناول الان ، فضلا عن ذلك ، **مفهوم** الفن الذي غدت معروفة من الان فصاعدا المكانة التي تعود اليه في العلم ، ومعروفا ايضا تعيينه الرفيع والحقيقي (لن نتوقف هنا عند الاخطاء التي شابت النظرة الى هذا الموضوع) . ولقد كانت خالجت ونكلمان ، عند تأمل الآثار الفنية للعهد القديم ، حماسة اتاحت له ان يدخل على دراسة الاعمال الفنية اتجاها جديدا حررها من الاحكام المبنية على الغائية المبتذلة وعلى نجاح المحاكاة ، وحثته على الا يبحث في الآثار الفنية وفي تاريخ الفن الا عن **فكرة** الفن . وبالفعل ، ينبغي ان يعد ونكلمان واحدا من اولئك الذين عرفوا كيف يضعون تحت متناول الروح ، في مضمار الفن ، وسيلة جديدة ومنهجا جديدا للدراسة . بيد ان تأثيره على نظرية الفن ومعرفته العلمية كان اقل قوة .

ـ جـ ـ
السخرية والرومانسية

استفاد أ. ف و ف. فون شليغل (١) (اذا اردنا تلخيص

---

١ ـ الاخوان اوغست فلهلم وفريدريك فون شليغل (١٧٦٧ ـ ١٨٤٥ ، ١٧٧٢ ـ ١٨٢٩) : كاتبان المانيان ، الاول ألف «دروس في الادب الدرامي» وادان فيه المأساة الكلاسيكية ، وكان الثاني من مؤسسي المدرسة الرومانسية الالمانية . «م»

ذلك التطور باقتضاب) من اليقظة الفلسفية للفكرة ، فاخذا ، في بحثهما عن الجديد والمبتكر ، من الفكرة الفلسفية ما تستطيع فقط ان تستوعبه طبيعتهما **النقدية** اكثر منهـــــا الفلسفية . وبالفعل ، ما كان يسع أيا منهما أن يدعي لنفسه ملكة الفكـــر التأملي . لكنهما عرفا ، بفضل موهبتهما النقدية ، كيف يقتربان من وجهة نظر الفكرة ، واندفعا بجسارة كبيرة ، وان بمتـــاع فلسفي زهيد بالاحرى ، في محاجة باهرة ضد الآراء والنظرات الدارجة ، وادخلا على فروع عدة من الفن معيارا جديدا للحكم ووجهات نظر ارقى من تلك التي كانا يكافحانها . لكن نظرا الى افتقار نقدهما الى المساندة التي كان يمكن ان تمده بها معرفة فلسفية ضليعة بمعيارهما ، فقد تكشف هذا الاخير عن قدر من الإبهام والارتباك ، بحيث كانت أحكامهما تشكو تارة من التقصير وطورا من الشطط . بيد انهما ، وان آبا بفضل اكيد من نبشهما ودراستهما بحب آثارا من أزمنة غابرة كان عصرهما يعاملهـــــا بازدراء ، شأن الرسم الايطالـــــي والهولندي القديـــــم ، والنيبلونجن «(١)» الخ ، او يجهلها تماما ، شأن الشعر الهندوسي والميتولوجيا ، فقد جانبا الصواب حين نسبا الى تلك الآثـــار قيمة مسرفة ، وحين أعجبا ، على سبيل المثال ، بآثار عاديـــة شأن هزليات هولبرغ (٢) ، او حين عزَوا قيمة عامة الى مـــا ليس له سوى قيمة نسبية ، او كذلك حين فاضا حماسة فـــي

---

١ ـ «اغنية نيبلونجن» : ملحمة جرمانية كتبت في حوالي عام ١٢٠٠ ، وتسرد مفاخر سيغفريد ، المؤتمن على كنز نيبلونجن ، وهم في الاسطـــورة الجرمانية أقزام كانوا يمتلكون ثروات عظيمة مدفونة في باطن الارض . «م»

٢ ـ لودفيغ هولبرغ : كاتب دانمركي من اصل نرويجي ، قلد موليير في العديد من هزلياته (١٦٨٤ ـ ١٧٥٤) . «م»

تأييد ميول خاطئة او وجهات نظر ثانوية تماما واعلناء بصفاقة نادرة انها تمثل أرقى تظاهرات الفن .

ان هذا التيار ، وبصورة رئيسية افكار ف. فون شليغل ومذاهبه ، هو الذي تولدت عنه **السخرية** بمختلف أشكالها . وقد وجدت السخرية ، في واحد من جوانبها ، تبريرا أعمق وابعد غورا في فلسفة فيخته ، وذلك بقدر ما جرى تطبيق مبادىء هذه الفلسفة على الفن . فلقد اتخذ شليغل وشيلنغ على حد سواء وجهة نظر فيخته نقطة انطلاق لهما ، شيلنغ كي يتجاوزها ، وشليغل كي يطورها على طريقته الخاصة ، ثم كي يتملص منها . وفيما يتعلق بالعلاقات الاوثق بين مفترضات فيخته وأحد تيارات السخرية ، حسبنا أن نشير الى ان فيخته كان يرى في **الأنا** ، الانا المجرد والشكلي ، المبدأ المطلق لكل معرفة ، لكل عقل ، لكل علم . وبذلك يكون الأنا متصورا على انه بسيط في ذاته ، الامر الذي يعني من جهة اولى نفي كل خصوصية ، كل تعين ، كل مضمون (اذ تفنى الاشياء طرا في هذه الحرية وهذه الوحدة المجردتين) ، ويعني من الجهة الثانية ان المضمون لا قيمة له بالنسبة الى **الأنا** الا بقدر ما يطرحه ويوافق عليه هذا **الأنا** . فكل ما هو كائن غير كائن الا **بالأنا** ، وكل ما يوجد بالأنا يمكن تدميره **بالأنا** ايضا .

وما دمنا ضمن نطاق تلك الاشكال الخاوية تماما ، التي يكمن أصلها في مطلق **الأنا** المجرد ، فلن يظهر شيء له قيمة لذاته ، بل لن تكون له من قيمة الا تلك التي تسبغها عليه ذاتية **الأنا** . ولكن لو صح ان هذا هو واقع الحال ، لصار **الأنا** سيد كل شيء ورب كل شيء ، ولما كان هناك شيء ، لا في الاخلاق ولا في الحقوق ، لا في الانساني ولا في الإلهي ، لا في المدنس ولا في المقدس ، لا يقتضي اولا ان يطرحه **الأنا** ولا يمتنع بالتالي على **الأنا** ان يقضي عليه ويفنيه . وعليه ، فان كل ما يوجد في ذاته

ولذاته هو محض ظاهر ؛ والاشياء ، بدلا من ان تحمل في ذاتها حقيقتها وواقعها ، لا تملك سوى الظاهر الذي تتلقاه من الانا ، هي التي لا حول لها ولا قوة ازاء جبروته وعسفه . والإثبات والحذف مرهونان تماما بطيب ارادة الانا ، باعتباره انا مطلقا .

والانا ، ناهيك عن ذلك ، فرد حي ، نشيط ، وتكمن حياته في تكوين فرديته لذاته وللآخرين ، وفي التعبير عنها وتوكيدها. كل انسان ، ما دام حيا يرزق ، يسعى الى تحقيق ذاته ويحقق ذاته . وهذا المبدأ يعني ، في حال تطبيقه على الفن ، ان الفنان يجب ان يحيا كفنان ، وان يضفي على حياته شكلا فنيا . ولكن طبقا لهذا المبدأ ، فانني احيا كفنان اذا كانت جميع افعالي وجميع تعبيراتي ، هذا اذا كانت تحمل مضمونا ما ، لا تعدو ان تكون ظواهر بالنسبة الي ، واذا كانت لا تتلبس من شكل الا ذاك الذي تفرضه عليها قوتي انا . وينجم عن ذلك انني لا استطيع ان احمل على محمل الجد لا ذلك المضمون ولا تعبيره وتحقيقه ، لانني لا احمل على محمل الجد حقا الا ما ينطوي على فائدة جوهرية، على شيء غني بالدلالة، كالحقيقة والخلقية الخ، اي ما ينطوي على مضمون له بذاته ومن الاصل قيمة اساسية بالنسبة الي ، بحيث اغدو اساسيا انا نفسي تجاه نفسي، وذلك بقدر ما اغطس في هذا المضمون واتقمصه بكل علمي وكل نشاطي . واذا اخذ الفنان بوجهة النظر هذه لانا يطرح ويدمر كل شيء ، انا لا يكون اي مضمون مطلقا بالنسبة اليه ولا يوجد تجاه ذاته ، فلن يبدو اي شيء في ناظريه ذا طابع جدي ، ما دامت شكلية الانا هي الشيء الوحيد الذي يستطيع ان يعزو اليه قيمة ما . وقد لا يتردد الآخرون في ان يحملوا على محمل الجد المظهر الذي اتبدى به لهم ، اذا ما ارتأوا انني انا نفسي اولي بالغ اهتمامي لما انا كائن عليه او لما افعله . افلا كم يخطئون ، اولئك الاشخاص الفقراء المحدودين ، المحرومين من الاداة والملكة الضروريتين

لفهم وجهة نظري والارتقاء الى رفيع مستواها . وهذا يظهـــر للعيان ان الناس ليسوا احرارا بما فيه الكفاية (حرية شكلية ، بالطبع) كيلا يروا في كل ما لا يزال له في نظر الانسان قيمـــة وعزة وطابع مقدس سوى نتاج لقوتي ولطيب مشيئتي ، دليليّ الوحيدين ، في كل مرة يكون عليّ فيها ان اؤكد ذاتي ، ان اعبر عن نفسي ، ان احزم امري وابرم قراري . والحال ان هـــذه البراعةالمميزة لحياة ساخرة فنيا قد عمدت باسم **النبوغ الإلهي** الذي لا تعدو الناس جميعا والاشياء طرا في نظره ان تكـــون اشياء عارية من الجوهر ، لا يمكن للخالق الحر ، المتنزه عن كل شيء ، أن يتعلق بها لانه يستطيع ان يدمرها وان يخلقها على حد سواء . ومن يأخذ بوجهة النظر هذه عن النبوغ الالهي يرَ الى سائر الناس من أعلى الى اسفـــل ، ويجدهم محدوديـــن ومسطحين ، لانهم يبقون منعلقين بحبال الحق والاخلاق ، الخ، وينزلون هذه السفاسف منزلة الاشياء الجوهرية . على هـــذه الشاكلة يمكن للفرد الذي يحيا حياة فنان كهذه ان يقيم علاقات مع آخرين ، وان يكون له اصدقاء وعشيقات ، الخ ، لكنه يرتئي بصفته نابغا ، وبالنظر الى الواقع الذي يعزوه الى نفسه وبالنظر الى نشاطه الخاص وبالقياس الى العام بما هو كذلك ، يرتئي ان هذه العلاقات جميعا غير ذات وزن ، ويعاملها من عالي سخريته.

ذلك هو المدلول العام للسخرية الالهية النبوغية : انه تركز **الانا** في **الانا** الذي انبتَت جميع الاواصر بالنسبة اليه والذي لا يستطيع حياة الا في الغبطة الناجمة عن التمتـــــع بالذات . و ف. فون شليغل هو الذي اخترع تلك السخرية ، وقد جاء كثيرون بعده ليهذروا بسخاء حول هذا الموضـــوع او ليعاودوا الثرثرة بصدده في ايامنا هذه .

ومن التعابير الاخرى للسلبية الساخرة التوكيد على **بطلان** العيني والخلقي وكل ما هو ثر بالمضمون ، وعلى تفاهة كل ما هو موضوعي وذو قيمة محايثة . وحين يأخذ **الانا** بوجهة النظر هذه،

يبدو له كل شيء حقيرا باطلا ، خلا ذاتيته الخاصة التي تضحي ، بحكم ذلك ، خاوية باطلة هي نفسها . ومن جهة اخرى ، يمكن الأنا الا يخالجه شعور بالرضى عن ذلك التمتع بالذات ، وأن يجد ذاته ناقصة ، وان تساوره الحاجة الى شيء ثابت وجوهري ، الى اهتمامات محددة واضحة واساسية . فينجم عن ذلك موقف نعيس ناقض ، اذ تطمح الذات الى الحقيقة والموضوعية ، ولكنها[٣] تبقى عاجزة عن انتزاع نفسها من عزلتها ، من خلوتها ، من تلك الداخلية المجردة وغير الراضية عن نفسها . عندئذ تسقط الذات في ضرب من الكآبة المسترخية التي يمكن ان نجد ، اصلا ، بعضا من أعراضها في فلسفة فيخته . وتتولد عن عدم الرضى الناجم عن هذا الاخلاد الى الراحة والسكينة وعن هذا العجز اللذين يمنعان الذات من العمل ومن الاهتمام بأي شيء كان ، بينما يجعلها توقها الى الواقعي والمطلق تحس بخوائها ولاواقعيتها اللذين هما ضريبة طهرها ونقائها ، اقول : تتولد عن عدم الرضى ذاك حالة مرضية هي حالة **النفس المرهفة التي يقتلها الضجر والسأم** . فالنفس المرهفة حقا وفعلا تعمل وتحيا في الواقع . لكن السأم يتأتى من احساس الذات ببطلانها ، بخوائها وتفاهتها، وكذلك من عجزها عن الإفلات من إسار هذا البطلان وعن اعطاء نفسها مضمونا جوهريا .

لكن السخرية ، المنزلة منزلة شكل فني ، لم تكتف بإسباغ طابع فني على الحياة وعلى فردية الذات الساخرة ، بل كان يتوجب ايضا على الفنان ان يخلق ، فضلا عن تلك الاعمال الفنية المتمثلة بأفعاله الخاصة ، الخ ، اعمالا فنية خارجية ، بمجهود من المخيلة . ومبدأ هذه المنتجات ، التي نلقى نماذجها الرئيسية في الشعر ، هو ايضا تمثيل الإلهي بصورة ساخرة . لكن السخرية ، التي هي خاصية الفردية النابغة ، تتمثل في التدمير الذاتي لكل ما هو نبيل ، عظيم ، كامل ، بحيث يجد الفن

الساخر نفسه ، حتى في نتاجاته الموضوعية ، ملزما بتمثيل الذاتية المطلقة لا غير ، وذلك ما دام كل ما له في نظر الانسان قيمة وعزة يتكشف عن انه غير موجود بفعل تدميره الذاتي . ولهذا السبب ، ليست العدالة والاخلاق والحقيقة هي وحدها التي لا تحمل على محمل الجد ، بل ايضا الجليل والخير لانهما بتجليهما لدى الافراد ، في طباعهم وافعالهم ، يكذب واحدهما الآخر ، ويدمر واحدهما الآخر ، وبعبارة اخرى ، لا يعدوان أن يكونا سخرية من ذاتهما .

يقترب ذلك الشكل ، لو نظرنا اليه نظرة مجردة ، من الهزلي ، لكن تبقى بين الساخر والهزلي فروق اساسية . فالهزلي يكتفي بهدم ما هو عار من القيمة في ذاته ، بهدم ظاهرة كاذبة ومتناقضة ، هوى شاذ ، هوس ، نزوة خاصة تنتصب في وجه عاطفة جامحة ، مبدأ او شعار لا يبررهما شيء ولا يصمدان للنقد . لكن الامر يختلف تماما حين تلفظ وتنكر جميع القيم العينية، كل مضمون جوهري موجود لدى الفرد ؛ والادهى من ذلك ، حين يأتي هذا اللفظ وهذا الإنكار من جانب الفرد ذاته ، حامل تلك القيم وذلك المضمون . ومن الممكن القول عن نظير هذا الفرد انه محبو بطبع دنيء وحقير ، وان أفعال النفي الصادرة عنه انما تثبت فقط ضعفه ودونيته الخلقية .

هكذا ترتكز الفروق بين الساخر والهزلي الى **مضمون** ما ندمره في المقام الاول . لكن اولئك الذين تلذ لهم التدميرات وتقع من انفسهم موقعا حسنا هم اشخاص اشرار وغير أكفاء ، عاجزون عن ان يضعوا لأنفسهم اهدافا ثابتة وهامة ، ولا يتوانون بمجرد إفلاحهم في تعيين هدف لأنفسهم عن النكوص عنه وإلغائه . انها لسخرية قائمة على خرع الشخصية ، وهي الأحب الى قلوب انصار السخرية . وبالفعل ، أن ما يميز الانسان المتصف بقوة الشكيمة هو انه يعرف كيف يعين لنفسه اهدافا وكيف يتمسك بها ، الى حد انه سيعتبر أنه خسر

فرديته فيما لو اضطر الى النكوص عنها . ان ثبات الهـــدف وجوهريته هذين يشكلان اساس ما نسميـــه بالشخصية . فكاتون (١) ما كان يستطيع حياة الا بصفته رومانياً وجمهوريا . لكن ما ان تجعل السخرية اساس التمثيل الفني حتى يكـــون اللافني قد غدا المبدأ الاكبر لإبداع الاعمال الفنية ، ولا تعـــود تبدع سوى أشكال ، ان لم تكن تافهة مسطحة فانها تفتقر الى كل مضمون لان الجوهري مقصى عنها باعتباره خاوي القيمة . والى ذلك تنضاف ايضا احيانا ارتخاءات وتناقضات غير محلولة سبق لنا الكلام عنها آنفا . ان تمثيلات من هذا النوع ليست اهلا لان تثير اهتماما ما . ومن هنا كانت الشكاوى المتواصلـــة لأنصار السخرية من الجمهور الذي يتهمونه بعدم الفهم وبالافتقار الى افكار عن الفن والعبقرية ، مما يثبت ان الجمهور لا تخامره اي لذة من تأمل تلك المنتجات المبتذلة ، على سخافة بعضهـــا وتهافت بعضها الآخر . وانه لأمر يبعث على الرضى ان تكـــون الحال كذلك ، والا تفلح تلك البذاءات والمخابث في انتـــزاع الاعجاب ، والا يقيل الناس بإيلاء اهتمامهم الا لأشياء حيـــة وحقيقية ولشخصيات تضج عروقها بنسغ الحياة .

ينبغي ان نضيف ايضا ٤ على سبيل الملاحظة التاريخية ، ان سولجر (٢) ولودفيغ تييك (٣) بصورة رئيسية هما اللذان جعلا

---

١ ـ حفيد كاتون الاكبر ، خطيب روما الشهير : رجل دولة روماني ، عارض قيصر وانتحر بسيفه بعد الانهزام عسكريا . وكان في حياته ومماتـــه رواقيا (٩٥ ـ ٤٦ ق.م) . «م»

٢ ـ كارل فلهلم فردينان سولجر : استاذ جامعي الماني ، له كتابات في علم الجمال (١٧٨٠ ـ ١٨١٩) . «م»

٣ ـ لودفيغ تييك : روائي وعالم جمال الماني ، وجّه الرومانسية الالمانية نحو الغرائبية (١٧٧٣ ـ ١٨٥٣) . «م»

من السخرية المبدأ الاسمى للفن .

ولا يتسع المجال هنا للكلام عن سولجر على نحو ما يستاهل، بيد انني سأقتصر على بعض الإلماعات المقتضبة . فبدلا من أن يكتفي سولجر ، كسائر الآخرين ، بثقافة فلسفية سطحية ، كانت تساوره حاجة تأملية عميقة تدفع به الى مواصلة تأملاته في الفكرة الفلسفية الى النهاية . هكذا توصل الى الآن الجدلي من الفكرة الذي اسميه بـ «السالبية Négativité المطلقة واللامتناهية» ، توصل الى جهود الفكرة لنفي ذاتها ، من حيث انها عامة ولامتناهية ، لتؤكد نفسها متناهية وخاصة ، ولتنفي من ثم ذلك النفي عينه ولتعيد توكيد ذاتها في خاتمة المطاف باعتبارها الكلي واللامتناهي في قلب الخاص والمتناهي . وكان سولجر يلح كثيرا على هذه السالبية التي تؤلف ـ هذا صحيح ـ **آناً** من آناء الفكرة التأملية ، لكنها لا تعدو ان تكون **آناً** ، وليس الفكرة **كلها** كما كان يعتقد سولجر ، عند تصورها بصفتها التعبير عن اللااستقرارية الجدلية وعن الالغاء الجدلي للامتناهي والمتناهي . ولسوء الحظ حالت ميتة سابقة لأوانها بين سولجر وبين الوصول الى انشاء كامل للفكرة الفلسفية ، والمضي الى ما وراء هذا الجانب من السالبية التي تقترب ، بتدميرها لما هو محدد وواضح وجوهري في ذاته ، من التصور الساخر والتي خيل اليه انه تعرف فيها المبدأ الحقيقي للنشاط الفني . لكنه دلل في حياته العملية على حزم وجدّ ، وعلى نبل طباع لا تسمح بتصنيفه بلا تحفظ في عداد الفنانين الساخرين الذين وصفناهم آنفا ، ولم يكن تفهمه العميق للاعمال الفنية الحقيقية ، الذي ارتقت به دراساته المطولة الى اعلى مستوى ، ينطوي على شيء ساخر بملء معنى الكلمة . وانه لمن واجبنا ان نعيد الاعتبار الى سولجر الذي لا يجوز ، بحكم حياته وفلسفته وباسم الفن ، الخلط بينه وبين رسل السخرية .

اما فيما يتعلق بلوذفيغ تييك فان تكوينه يرجع بدوره الى الحقبة التي كانت ايينا لردح من الزمن مركزها . ويستخدم تييك واعضاء آخرون في ذلك الوسط الموقر بكثرة تعابير مستعارة من دعاة السخرية ، ولكن من دون أن يحددوا لنا ما يقصدونه بها . هكذا نجد تييك لا يتوقف عن الاشادة بالسخرية، لكنه حين يشرع بالحكم على آثار فنية كبيرة ، يفعل ذلك على نحو امثل ويعرف كيف يقدرها حق قدرها ؛ اما اولئك الذين يتوقعون أن ينتهز الفرصة السانحة الممتازة كي يستخلص السخرية المتضمنة في اثر نظير **روميو وجولييت** ، على سبيل المثال ، فسرعان ما يمنون بالخيبة ، لان كل حديث عن السخرية يتبخر عندئذ ويتلاشى .

لمحة عن المخطط العام للكتاب

بعد كل المقدمات التي طالعها القارىء ، يئين أوان التصدي لدراستنا ، دراسة موضوعنا بحصر المعنى . وبعد ان تكلمنا عن الفن باعتباره انبثاقا للفكرة المطلقة ، وعزونا اليه التمثيل الحسي للجمال هدفا ، يتوجب علينا في هذه اللمحة أن نوضح ، ولو بصورة بالغة العمومية ، كيف تتفرع الاجزاء الخاصة عن مفهوم الجمال الفني بوصفه تمثيلا للمطلق . وحتى لا تبدو هذه اللمحة اعتباطية ، ينبغي علينا أن نجعل اللزوم اساسا لها ، اي ان نبدأ بتعريف بالغ العمومية للمفهوم .

سبق ان قلنا ان مضمون الفن يتكون من الفكرة ، الممثلة في شكل عيني وحسي . وتكمن مهمة الفن في التوفيق بين هذين الجانبين : الفكرة وتمثيلها الحسي ، بتشكيل كلية حرة منهما. وأول شرط ينبغي توفره تحقيقا لهذا التوفيق هو ان يكون المضمون المطلوب تمثيله صالحا للتمثيل فنيا . وبدون ذلك يأتي

الربط ركيكا واهيا : فتارة يراد اعطاء شكل بعينـــه لمضمون لا يصلح للتمثيل العيني والخارجي ، وطورا لا يمكن لهذا الموضوع الغث او ذاك ان يجد تمثيله المطابق الا في شكـــــل يتعارض والشكل الذي يراد اعطاؤه اياه .

عن هذا الشرط يتفرع شرط ثان : لا يجوز لمضمون الفن ان يشتمل على شيء مجرد ، بل يجب ان يكون عينيـــا وحسيا لا بالتعارض مع ما يدخل في عداد الروح والفكر فحسب ، وانما بالتعارض ايضا مع المجرد والبسيط في ذاته : ذلك لان كل ما يوجد حقا في الروح وفي الطبيعة عيني ، ورغما عن كـــــل عمومية ، ذاتي وخاص .

حين نقول عن الله انه **واحد** فحسب ، الكائن الاعلى بما هو كذلك ، فاننا لا ننطق الا بتجريد ميت ، هو من نتاج الفهـــم اللاعقلاني . فإله كهذا لن يقدم للفن ، وعلى الاخص للفـــن التشكيلي ، اي مضمون ، بحكم من انه غير متصوَّر في حقيقته العينية . لهذا لم يعمد اليهود والاتراك ، مع ان الله عندهم ليس تجريدا كذاك من تجريدات ملكة الفهم ، الى تمثيله قط فـــي الفن تمثيلا ايجابيا ، كما يفعل النصارى بإلههم هم . وبالفعل ، ان فكرة الله في النصرانية هي فكرة إله حقيقي ، فكرة شخص، ذات ، وبمزيد من الدقة ، روح . وما هو من قبيل الـــروح يجسده التصور الديني في شكل ثالوث هو في الوقت نفســه وحدة . على هذا النحو تتحقق وحدة الاساسي والعام والخاص، وهذه الوحدة هي التي تشكل العيني . والحال، كما ان المضمون لا يكون حقيقيا الا بقدر ما يكون عينيا ، كذلك يتطلب الفـــن لتمثيلاته مضامين عينية ، لان المجرد والعام لم يوجدا كـــي يتفتحا في خصوصيات وظواهر من دون أن تنفصم وحدتهما الخاصة .

اذن فلكي يطابق شكل من الاشكال او صورة من الصـــور

الحسية مضمونا حقيقيا ، وبالتالي عينيا ، ينبغي ـ وذلك هو الشرط الثالث ـ ان يكون هذا الشكل او هذه الصورة فرديين وعينيين في الجوهر . وبالفعل ، ان الصفة العينية لكلا جانبي الفن ، المضمون والتمثيل ، هي التي تؤلف نقطة تلاقيهما وتطابقهما : على هذا النحو نرى أن الشكل الطبيعي للجسم البشري ، على سبيل المثال ، هو عيني حسي قادر على تمثيل الروح وعلى التواؤم معه . لهذا ينبغي العزوف عن الفكرة القائلة ان يد المصادفة هي التي اختارت ذلك الشكل لتمثيل ذلك الواقع الخارجي . فالفن يختار شكلا بعينه ، لا لانه يلقاه في حالة ما قبل الوجود ، ولا لانه لا يلقى غيره ، لكن المضمون العيني نفسه يشير عليه بكيفية تحقيقه الخارجي والحسي . لهذا يتوجه هذا الحسي العيني ، الذي يعبر عن مضمون ذي ماهية روحية ، بالخطاب الى النفس ايضا ، ولا يكون للشكل الخارجي ، الذي به يغدو هذا الحسي العيني في متناول حدسنا وتصورنا ، من هدف غير ان يوقظ صدى في نفسنا وروحنا . وانما برسم هذا الهدف يتداخل المضمون وتحقيقه الفني كل منهما في الآخر . وما **ليس هو الا** الحسي العيني ، اي الطبيعة الخارجية ، لا يوجد **فقط** برسم ذلك الهدف . فريش الطيور المبرقش يلمع مع انه لا يراه احد ، وغناؤها يصدح مع انه لا يسمعه احد . وثمة زهور لا تعيش الا ليلة واحدة ثم تذبل في غابات الجنوب العذراء ، من دون ان يكون قد تملاها احد ، وتلك الغابات الكثيفة ، التي تشكل شبكة متداخلة من نباتات نادرة ورائعة ، متضوعة بشذا الطيوب ، تذوي وأحيانا تبيد من دون ان يكون قد تمتع بها احد . بيد أن العمل الفني لا ينطوي على نظير هذا التجرد والتنزه عن الغرض : فهو سؤال ، نداء موجه الى النفوس والارواح . وعلى الرغم من ان الفن لا يشكّل ، من هذه الزاوية ، وسيلة عرضية محضة لجعل مضمون من المضامين

محسوسا ، فانه لا يقدم كذلك أمثل وسيلة لإدراك العيني الروحي . فالفكر أسمى منه من هذه الزاوية ، لان الفكر ، وان يكن مجردا نسبيا ، يتوجب عليه الا يكف عن ان يكون عينيا كيما يكون موافقا للحقيقة والعقل . وحتى ندرك الى اي حد يتطابق شكل فني بعينه مع مضمون بعينه ، وحتى نعرف ما اذا كان هذا المضمون لا يتطلب ، بحكم طبيعته ، شكلا اكثر سموا وروحية ، فما علينا الا ان نبدأ باجراء مقارنة بين آلهة النحت الاغريقي والفكرة المسيحية عن الله . فما الاله الاغريقي بتجريد، وانما هو فردي ، ويتلبس شكلا يضارع الاشكال الطبيعية . أما الإله المسيحي فانه هو الآخر شخص عيني ، ولكنه كذلك بوصفه روحية خالصة ، ومن الواجب ان يُعرف في الروح على انه روح . وما يؤكد لنا وجوده هو في المقام الاول معرفتنا الباطنة ، الداخلية ، به ، وليس تمثيله الخارجي الذي يبقى أبد الدهر ناقصا بحكم عجزه عن التعبير عن كل عمق مفهومه .

وما دامت مهمة الفن ، بعد كل الذي قلناه ، تكمن في وضع الفكرة في متناول تأملنا في شكل حسي ، لا في شكل الفكر والروحية المحضين بوجه عام ، وما دام هذا التمثيل يستمد قيمته وشرفه من التطابق بين الفكرة وشكلها ، المنصهرين معا والمتداخلين واحدهما في الآخر ، فان نوعية الفن ومدى مطابقة الواقع الذي يمثله لمفهومه منوطان بدرجة الاتحاد والانصهار بين الفكرة والشكل .

ان هذه المسيرة نحو التعبير عن الحقيقة الاسمى فالاسمى ، والاكثر فالاكثر توافقاً مع مفهوم الروح ، وبالاختصار ، الاكثر فالاكثر تروحناً ، هي التي تقدم المؤشرات المتعلقة بتفسيمات علم الفن . وبالفعل ، يتوجب على الروح ، قبل التوصل الى المفهوم الحقيقي لماهيته المطلقة ، أن يجتاز درجات يفرضها عليه ذلك المفهوم بالذات، وبالتوازي مع هذا التطور في المضمون الذي

يعطيه لنفسه ، وبالترابط ألوثيق معه ، يحدث ايضا تطور في تمثيلات الفن العينية : في الاشكال الفنية التي بوأسطتها يعي الروح ذاته .

ان ذلك التطور الذي يتم في داخل الروح يشتمل ، من جانبه ، على مظهرين اثنين متناسبين مع طبيعته : فذلك التطور هو نفسه ، **اولا** ، ذو صفة روحية وعامة ؛ ويكمن في التعاقب التدرجي للتمثيلات الفنية المرتكزة الى تصورات للعالم تعكس افكار الانسان عن ذاته وعن الطبيعة وعن الالهي ؛ ثم ان ذلك التطور الذي يتم داخل الفن يجب ، **ثانيا** ، ان يجد تعبيره على نحو مباشر وفي وجودات حسية تناظر **الفنون الخاصة** المؤلفة لكلية ، رغما عما بينها من فوارق ضرورية . وتندرج الكيفيات المختلفة للابداع الفني في عداد الروح بصورة عامة ، ولا ترتبط بمواد معينة دون غيرها ، وتشتمل تعبيراتها الحسية بدورها على فوارق اساسية ؛ لكن بقدر ما يبعث المفهوم الحياة في مادة حسية بعينها ، تقوم بين هذه المادة وبين هذا الشكل او ذاك من أشكال الابداع الفني علاقات أوثق وتوافق خفي اذا صح التعبير .

انطلاقا من هذه الاعتبارات ، نستطيع أن نقسم علمنا الى ثلاثة اقسام رئيسية :

١ ــ سيكون هناك اولا قسم **عام** . وسيكون موضوعه الفكرة العامة للجمال الفني ، من حيث انه مثل أعلى ، وكذلك العلاقات الاوثق القائمة بين الجمال الفني وبين الطبيعة من جهة ، وبينه وبين الابداع الفني الذاتي من الجهة الثانية (١) ؛

---

١ ــ وهو القسم الذي سيعالجه هيغل في مؤلفه عن علم الجمال تحت عنوان «فكرة الجمال» . «م»

٢ ـ يتفرع ثانيا عن مفهوم الجمال الفني قسم **خاص** ، على اعتبار أن الفروق الاساسية التي يشتمل عليها هذا المفهـــوم تتحول الى تعاقب من اشكال فنية خاصة (١) .

٣ ـ سيكون لزاما علينا اخيرا أن ننظر في تمايز الجمـــال الفني ، في مسيرة الفن نحو التحقيق الحسي لأشكاله ونحـــو اقامة نظام يشمل الفنون الخاصة ومتنوعاتها (٢) .

من المهم ، فيما يتعلق بالقسمين الاولين ، أن نعيد الـــى الاذهان ، تسهيلا لفهم ما سيلي ، ان فكرة الجمال الفني لا يجوز الخلط بينها وبين الفكرة بما هي كذلك ، الفكرة التي يفترض بالمنطق الميتافيزيقي أن يعتبرها مطلقة ، وانما ينبغي اعتبارهـــا فكرة متجلية في الواقع ، مكونة وإياه شيئا واحدا . صحيح ان الفكرة ، بما هي كذلك ، هي الحقيقة في ذاتها ، لكنها الحقيقة في عموميتها التي لما تتموضع بعد ، بينما فكرة الجمال الفنـــي لها وظيفة اكثر تحديدا : ان تكون واقعا فرديا ، مثلما يفترض في تظاهرات الواقع الفردية أن تنم وتشف عن الفكرة التي لا تعدو هذه التظاهرات ان تكون تحقيقات لها . وهذا يعدل القول بأنه لا بد ان يوجد تطابق كامل بين الفكرة وشكلها بصفته واقعا عينيا . واذا ما فهمت الفكرة هذا الفهم ، وجرى تحقيقها طبقا لمفهومها ، كانت هي المكونة **للمثال** l'idéal (٣) . ومن الممكن

---

١ ـ وهو القسم الذي سيعالج فيه هيغل مذاهب الفن : الرمزيـــة والكلاسيكية والرومانسية . «م»

٢ ـ وهو القسم الذي سيعالج فيه هيغل انواع الفن : الهندسة المعمارية والرسم والنحت والموسيقى والشعر . «م»

٣ ـ المصطلحات العربية قد تحمل هنا على الالتباس . فالمثال هو المقابل العربي المعتمد لكلمة l'idéal . والحال ان ثمة علاقات اشتقاقية واضحة باللاتينية بين الفكرة L'idée وبين المثال l'idéal . وبالمقابل، فان =

لوهلة اولى تأويل هذا التطابق ، على اساس الافتراض بــــان الشكل غير ذي اهمية تذكر ما دام يعبر عن هذه الفكرة المحددة او تلك . لكن هذا الافتراض يخلط بين حقيقة **المثال** وبين الدقة الصرف التي تقضي بالتعبير عن شيء من الاشياء تعبيرا موائما، شرط ان ندرك مباشرة معناه ومدلوله في الكيفية التي جرى بها التعبير عن ذلك الشيء . وما هكذا ينبغي ان نفهم المثال . فمن الممكن الحصول على تمثيل مطابق لمضمون ما ، في جوهريتـــه بالذات، من دون ان يكون هناك داعٍ للكلام بهذا الصدد عن جمال فني . بل يكون من المباح ، من وجهة نظيـــر الجمال المثالي ، اعتبار مثل ذلك التمثيل معيبا . ولنلاحظ بالحال بهذا الصدد، وان كنا سنعود الى الموضوع مرة اخرى ، ان العيب في عمل من الاعمال الفنية لا ينجم على الدوام عن نقص في مهارة الفنان ، بل ان قصور الشكل يتأتى ايضا من قصور المضمون . هكذا ابدع الصينيون واليهود والمصريون ، على سبيل المثال ، آثارا فنية ، صورا لآلهة وأصناما شوهاء او ذات اشكال غير دقيقة وغير واضحة ، غائبة عنها الحقيقة ، من دون ان يتمكنوا البتة من الوصول الى الجمال الحق ، وهذا لان تصوراتهم الميتولوجية ومضمون آثارهم الفنية والافكار المتجسدة فيها كانت لا تـــزال هي الاخرى غير دقيقة او غير واضحة ، بدلا من ان يكون لها طابع مطلق . ان الاثر الفني يكون اكثر كمالا كلما تطابق مضمونـــه وفكرته مع حقيقة أعمق . وليس بيت القصيد هنا سهولة ادراك واستنساخ التشكيلات الطبيعية ، كما توجـد في الواقـــع الخارجي . ففي طور معين من تطور الوعي والتمثيل الفنيين قد

= هذا الترابط الاشتقاقي لا يظهر للعيان في المصطلحات العربية، اذ ليس ثمة من صلة لغوية لفظية بين الفكرة والمثال . «م»

يحدث ان يهمل الفنان او يلغي عن قصد . وليس عن نقص في الخبره والمهارة التقنيين ، هذه التشكيلات الطبيعية او تلك ، لان ذلك هو مطلب المضمون المتواجد في وعيه . وعلى هذه الشاكلة يوجد فن لا تشوبه شائبة ، في دائرته الخاصة ، من وجهة النظر التقنية وغير المعنية . لكنه يبقى غير كامل من وجهة نظر مفهوم الفن بالذات ومن وجهة نظر المثال . والحال ان الفكرة والتمثيل يتطابقان في الفن الاكثر رقيا على نحو موافق للحقيقة، بمعنى ان الشكل الذي تتجسد فيه الفكرة هو الشكل الحقيقي في ذاته ، وان الفكرة التي يعبر عنها تشكل بدورها التعبير عن حقيقة . اضف الى ذلك ، كما تقدم بنا القول ، ان الفكرة المنظور اليها بما هي كذلك ، بغض النظر عن تمثيلها ، تتصرف تصرف كلية عينية ، تمتلك في ذاتها مقاسها ومبدأ تخصصها ونمط تجليها وتظاهرها . لا يستطيع الخيال المسيحي ، على سبيل المثال ، ان يمثل الله الا بإعطائه شكلا بشريا وتعبيرا روحيا ، لانه يتصور الله بالذات روحا متركزا في ذاته . والتعيين هو أشبه ما يكون بجسر يسمح بالوصول الى التمثيل والى التظاهر الخارجي . وحين لا يكون هذا التعيين ملازما للكلية التي تنبجس عن الفكرة ذاتها ، وحين تتصور هذه الفكرة عاجزة عن ان تتعين وتتخصص بمحض قواها ووسائلها ، تبقى مجردة وتجد تعيينها ومبدأ تظاهرها الخاص المطابق لا في ذاتها وانما خارجها . لهذا يكون الشكل الذي تتلبسه فكرة لا تزال مجردة شكلا مجردا ، شكلا لم تعطه لذاتها بذاتها . اما الفكرة العينية فتحمل على العكس في ذاتها مبدأ نمط تعبيرها ، وتعطي ذاتها بذاتها ، بملء الحرية ، التشكل الذي يناسبها . هكذا تولد الفكرة العينية حقا الشكل الحقيقي ، وهذا التطابق بينهما هو الذي يشكل المثال .

نظرا الى ان الفكرة تتبدى على ذلك النحو بصفتها وحدة عينية ، فان هذه الاخيرة لا تستطيع الدلوف الى الوعي الا غب

تمايز ، تتلوه وساطة توفيقية ، بين خصوصيات الفكرة . وانما بفضل هذه السيرورة يغدو الجمال الفني كلية من درجات واشكال خاصة . وعليه ، وبعد ان نكون قد تفحصنا الجمال الفني في ذاته ، يبقى علينا ان نرى كيف يتمايز الى تعيناته الخاصة . وهذا سيكون موضوع القسم الثاني من عرضنا ، وهو القسم الذي سنخصصه **لأشكال الفن** . فالفروق التي تفصل بين هذه الاشكال ترجع الى الفروق القائمة بين كيفيات إدراك الفكرة وتصورها . ومن هنا كانت ، بالطبع ، الفروق في مضمار انماط التعبير . فالاشكال الفنية تناظر فروق العلاقات القائمة بين الفكرة والمضمون ، على اعتبار ان هذه العلاقات تنبع من الفكرة عينها وتقدم بالتالي المبدأ الحقيقي لتقسيم الموضوع. وآية ذلك ان التقسيم يجب ان يكون على الدوام متأصل الجذور في المفهوم الذي يمثل ، اذا جاز التعبير ، تشعبه ، تمايزه ، انفصاله الى عناصره المكونة .

يمثل الجمال ، كما قلنا ، وحدة المضمون ونمط كينونة هذا المضمون ، وينجم عن توافق الواقع مع المفهوم وتطابقه معه . ولا يمكن ان يكون من اساس لأنماط الفن غير تلك العلاقات بين المفهوم والواقع ، غير الكيفية التي يتجسد بها المفهوم في الواقع. وتلك العلاقات على ثلاثة انواع .

هناك ، اولا ، نشدان تلك الوحدة الحقيقية ، التطلع الى الوحدة المطلقة : فالفن الذي لما يتوصل الى ذلك التداخل الكامل ، والذي لما يجد المضمون الذي يناسبه ، لا يكون قد تلبس بعد شكلا محددا وواضحا ونهائيا . هكذا يجد كل من المضمون والشكل واحدهما في إثر الآخر ، وما داما لما يلتقيا ويتعارفا ويتحدا ، يبقى المضمون والشكل خارجيين واحدهما بالنسبة الى الآخر ، لا تقوم بينهما من علاقة غير علاقة تجاور .

في البدء تكون الفكرة لامتعينة ، مجردة ، مفتقرة الى

الوضوح ، في حالة الجوهرية العامة ، ولا تشكل بعد واقعا محددا واضحا متجليا في شكله الحقيقي ، نقول : فكرة لامتعينة ، أي ليست هي بعد الذاتية التي يتطلبها المثال ، او التي يجب عليها ان تكونها كي تكون ظاهرا حقيقيا ، اي كي تكون الجمال . وما دامت الفكرة غير مشبعة بالذاتية التي هي ذاتية المثال ، يمكن القول ان الشكل الذي تتجلى فيه ليس شكلها الحقيقي . انها بعد فكرة غير متعينة ، بلا شكل ، فكرة ما تزال تبحث عن شكلها ، لانها لا تحمل في ذاتها شكلها المطلق . وما لم تتجسد الفكرة في شكل مطلق ، فان اي شكل آخر قد تتلبسه يبقى شكلا خارجيا بالنسبة اليها .

مرة اخرى نقول ان هناك شيئين : الفكرة والشكل . الفكرة ما تزال مجردة ، لما تجد بعد الشكل المطلق ؛ أما الشكل الذي تتجلى به فهو خارجي بالنسبة اليها ، غير مطابق ، وما هذا الشكل الا المادة الطبيعية ، الحسية بوجه عام . والفكرة القلقة ، المتبرمة ، تناور في هذه المادة ، تنتشر فيها ، تسعى الى ان تجعلها مطابقة ، الى ان تستحوذ عليها . لكن نظرا الى انها ما تزال مجاوزة الحد ، فانها لا تستطيع ان تمتلك المادة الطبيعية ، أن تجعلها مطابقة لها حقا ؛ ولذا تعاملها معاملة سلبية ، وتسعى الى رفعها اليها ، وتفعل ذلك على نحو مجاوز الحد ايضا ، فتسحقها وتغصبها وتنداح فيها. ذلك هو كنه **الجليل**، والشكل الاول للفكرة هو الشكل **الرمزي** . ففي الفن الرمزي نرى ، من جهة اولى ، الفكرة المجردة ، ومن الجهة الثانية الاشكال الطبيعية غير المطابقة لها . والفكرة في مغالاتها ، الفكرة اللامتناهية تتملك الشكل ، وهذا التملك لشكل غير موائم لها له من العنف ظواهره كافة : فحتى يتواءم شكل من الاشكال مع فكرة لا يناسبها ، فلا مناص من أن تساء معاملته ، من أن يسحق ويهرس . والفكرة ، التي تتوصل على هذا النحو الى التجسد في أشكال باستخدام العنف تجاهها ، تظهر وكأنها

ممثلة الجليل ، لان هذه الاشكال غير مطابقة لها .

ان المضمون مجرد بقدر او بآخر ، مشوش ، يفتقر الى التحديد والدقة والوضوح الحقيقي ؛ والشكل ، الخارجي واللااكترائي بعد ، مباشر وطبيعي . ذلك هو التعين الاول ، التعين المجرد . المضمون مشوش ومجرد ، ومظهره المتصوَّر مقتبس من الطبيعة المباشرة. ولو تتبعنا الفن عن كثب في مساعيه وتطلعاته ، للاحظنا ان الفكر ، الفكرة التي ما تزال تفتقر الى تعين حقيقي تسلك مسلكا عسفيا تجاه المادة الخارجية ، الطبيعية ، ونظرا الى انها لا تكون قد افلحت بعد في التآلف معها فانها تحوِّل الاشكال الطبيعية نفسها الى أشكال غير طبيعية ، وتخلط المادة ، تهرسها ، تدخل عليها المغالاة ومجاوزة الحد . ويبدو لنا العنصر الشمولي ، في الاشكال التي تم الحصول عليها على ذلك النحو ، وكأنه ذو طابع مرام ، مقصود ؛ عسفي . لكن لما كان المضمون غير متعين ، فان تعبيره ايضا يندفع به الى ما وراء كل تعيين . ومن الممكن القول عن فن مماثل انه جليل ، ولكنه لا يمت بصلة الى الجمال . ومع ذلك ، وحتى في فن كذاك ، لا بد ان يوجد قدر من التطابق ، تطابق ما ، بين المضمون والشكل . صحيح ان الشكل يعاني من عنف وقسر ، بل من افتراس والتهام اذا جاز القول ؛ لكن لا مناص من ان يبقى متكيفا بقدر او بآخر مع مضمون كبير . وعليه ، اذا لم تكن المادة الطبيعية قد تكيفت بعد تكيفا حقيقيا مع المضمون ، فهذا لان المضمون نفسه لا يكون قد غدا اهلا بعد لهذا التكيف . لا يمكن اذن ان يتحقق التوافق بين الاثنين الا بفضل تعين مجرد .

وتلك هي مميزة **الفن الرمزي** او **الشرقي** .

ان هذا الفن ينتمي الى مقولة الجليل ، وما يميز الجليل هو مجهود التعبير عن اللامتناهي . لكن هذا اللامتناهي هو هنا تجريد لا يمكن ان يتكيف معه اي شكل حسي ؛ ومن هنا يكون

الشكل مجاوزا لكل حد . ان التعبير يبقى في حالة المحاولة ، في حالة التجربة . وعلى هذا النحو يتم الحصول على مسردة وجبابرة ، على تماثيل لها مئة ذراع ومئة ثدي . بيد انه ينبغي ان يكون هناك من جهة اخرى (وقد تقدم قوله) ، وفي اطار علاقة ما ، تطابق ما بين هذه الاشكال الطبيعية ومضامينها . ويتبدى هذا التطابق في مظهر عمومية مجردة ومحض حسية ، لم تتعرض بعد لتجسيد عيني محدد وواضح .

حين تمثل القوة ، على سبيل المثال ، في شكل أسد ، وحين يجعل من هذا الاسد ، ولهذا السبب ، تمثيلا لإله ، يكون قد أقيم تطابق خارجي محض ، مجرد في رمزيته . ان الشكل الحيواني ، المحبو بصفة عامة هي القوة ، له تعيين ، وهذا التعيين ، وان يكن مجردا ، مطابق للمضمون الذي يفترض فيه أن يعبر عنه . هذا الفن هو اذن فن يبحث ويصبو ، وانما في هذا تكمن رمزيته . لكنه ما يزال ، بمفهومه وواقعه ، فنا غير كامل بعد .

ما يميز ايضا الفن الرمزي هو أن نقطة انطلاقه الحدوس المستمدة من الطبيعة ، التشكيلات الطبيعية . فهذه التشكيلات تؤخذ كما هي ، لكن تدخل عليها ، لإسباغ دلالة عليها ، الفكرة الجوهرية ، الكلية ، المطلقة ؛ وبتأويلها على ضوء هذه الفكرة ، تبدو التشكيلات وكأنها منطوية عليها ، محتوية اياها . وتشكل هذه الكيفية في معاملة التشكيلات الطبيعية ما يسمى **بحلولية (١) الشرق** . ان حرية مجردة ولامتناهية تطلق العنان لنفسها فيها . تراهم ، لرغبتهم في جعل المادة مطابقة ، يدفعون بها نحو المسخ ، ويشوهون الشكل ويجعلونه غريبا بشعا ، أو

---

1 — **Panthéisme** .

تراهم بدرجون الفكرة ، الكلية ، في الاشكال الاشد قبحا . انه الفن الرمزي . والرمز تمثيل له مدلول لا يلتحم لا بالتعبير ولا بالتمثيل : اذ يبقى على الدوام فارق بين الفكـــرة والتعبير . وتتسم الرمزية باختلاف بين الخارج والداخل ، بنقص فـــي التناسب ، في التكيف ، في التطابق بين الفكرة والشكل الذي يفترض فيه انه يدل عليها ، مما يجعل هذا الشكل لا يمثل التعبير الصافي عن الروحي . ان ثمة مسافة ما تزال تفصل الفكرة عن تمثيلها .

بعد الفن الرمزي يأتي **الفن الكلاسيكي** الذي هو فن التطابق الحر بين الشكل والمفهوم ، بين الفكرة وتظاهرها الخارجي ؛ انه مضمون تلقى الشكل الموائم له ، مضمون حق ، متجسد فـــي مظهره الحقيقي . وينتصب هنا مثال الفن في كل واقعيته . وما يهم قبل اي شيء آخر هو الا يكون هذا التطابق بين التمثيـــل والفكرة شكليا خالصا : فالوجه ، الجانب الطبيعي ، الشكـــل الذي تستخدمه الفكرة يجب ان يكون ، في ذاته ولذاته ، موافقا للمفهوم . وبانعدام هذا الشرط ، فان اي استنساخ للطبيعة ، اي رسم ، اي تصوير لأي منظر ، لأي زهرة ، او لأي مشهد ، الخ ، قابل لاتخاذه مضمونا لتمثيل ما ، يمكن ، اذا لم يؤخذ بعين الاعتبار سوى التطابق المحض والبسيط بين المضمـــون والشكل ، ان يوصف في هذه الحال بأنه كلاسيكي . علما بانه، في الفن الكلاسيكي ، يكف الحسي ، المتصوَّر ، عن ان يكـون طبيعيا . صحيح اننا نبقى هنا ايضا امام شكل طبيعي ، لكنه شكل متحرر من إسار فاقة التناهي ، وموافق كل الموافقـــة لمفهومه .

ان المفهوم البدائي والعام هو الذي اكتشف ، بفضل نشاطه الخلاق ، ذلك الشكل المطلوب-اسباغه على الروحي . ويتمثـــل هذا الشكل بالوجه الانساني ، وكان مما زاد في صلاحيتـــه

للاستخدام ان الشكل الانساني يمثل بدوره ، بصفــــة عامة ، تطور المفهوم ؛ فهو الشكل الوحيد الذي يتظهّر فيه المفهـــــوم ويتمثل ويتجلى ، دون اي شكل آخـــر ؛ بحيث ان الروحي ، بالقدر الذي يتجلى به ، لا يمكنه ان يفعل ذلـــك الا اذا تلبس الشكل الانساني . لقد وجد روح الفن اخيرا شكله . والمضمون الحق هو روحي عيني ، يتمثل عنصره العيني بالشكل الانساني، لانه الشكل الوحيد الذي يمكن للروحي ان يتلبسه في وجوده الزمني . وبقدر ما يوجد الروح ، وبقدر ما يوجد وجودا حسيا ، لا يستطيع ان يتظاهر في اي شكل آخر غير الشكل الانساني . على هذا النحو يتحقق الجمال في كل القه ، الجمال الامثل . وقد زعم الزاعمون ان تشخيص الروحي وتأنيسه يعنيــــان انحطاطه ؛ بيد ان الفن ، اذا كان يريد التعبير عن الروحي على نحو يغدو معه محسوسا وفي متناول الحدس ، فانه لا يستطيع ان يفعل ذلك الا اذا أنّسه ، وذلك لان الروح لا يغدو محسوسا بالنسبة الينا الا بقدر ما يتجسد في الانسان . من هذه الزاوية يشكل التقمص تمثلا مجردا تمام التجريد . ولقد غدا من مبادىء الفيزيولوجيا ان الحياة كان لا بد ان تؤدي بالضرورة فـــي تطورها الى الانسان ، باعتباره التظاهرة الوحيدة المطابقة للروح. ذلك هو الطور الثاني من تطور الفن : تطابق الفكرة وشكلها . ولئن يكن من الضروري للشكل ، حتى يسعه التعبير عن المضمون المنذور له ، أن يتطهر ويتخلص ، اذا جاز القول ، من العوائق التي تمسك به في سجن تناهيه البائس ، فالمفروض بالروحية بدورها ، حتى يكتمل التوافق بين المدلول والشكل ، ان تكون من طبيعة يمكن معها التعبير عنها تعبيرا شاملا جامعا فـــي الهيئة الانسانية ، من دون ان تتجاوز مع ذلك هذا التعبير ، اي مـــن دون أن تسمح للحسي والزمني بامتصاصها بتمامها ، ومن دون

ان تتماهى واياه تمام التماهي (١) . على هذه الصورة ، يؤكد الروح ذاته في الوقت نفسه باعتباره خصوصيا ، لا باعتباره مطلقا وابديا ، وهذا الخصوصي لا يمكنه بالاصل ان يجد تعبيره الا في الروحية الخالصة . وعن هذا الظرف الاخير نجم ضعف الفن الكلاسيكي وقصوره ، ذانك الضعف والقصور اللذان انتهى المطاف به بدوره الى السقوط في حضيضهما .

اما الطور التالي ، وهو الثالث ، فيتسم بانفصام وحدة المضمون والشكل ، وبالتالي بعودة الى الرمزية ، لكنها عودة كانت في الوقت نفسه تقدما . فلقد ادرك الفن الكلاسيكي ، من حيث انه فن ، اعلى الذرى ؛ وقد كان عيبه انه لم يكن الا فنا ، مجرد فن لا اكثر . وفي هذا الطور الثالث ، سعى الفن الى الارتقاء الى مستوى اعلى . صار ما يسمى **بالفن الرومانسي** او **المسيحي** . ففي المسيحية حصل طلاق بين الحقيقي والتمثل الحسي . ان الاله الاغريقي لا يقبل انفصالا عن الحدس ؛ فهو يمثل الوحدة المنظورة للطبيعة الانسانية والطبيعة الالهية ، ويبدو وكانه التحقيق الحقيقي لهذه الوحدة . لكن هذه الوحدة ذات طبيعة حسية ، بينما هي متصورة في المسيحية في الروح وفي الحقيقة . ان العيني والوحدة يبقيان ، لكن متصورين بمنظار الروح ، بصرف النظر عن الحسي . لقد انعتقت الفكرة وتحررت .

ولد الفن الرومانسي من انفصام الوحدة بين الواقع والفكرة ، ومن عودة الفن الى التعارض الذي كان قائما في الفن الرمزي . بيد انه لا يجوز اعتبار هذه العودة محض تراجع ، مجرد رغبة

---

١ ـ S'identifier ، والمقابل العربي منحوت من «ما هو» تمشيا مع الاصل اللاتيني للكلمة . «م»

في المعاودة من جديد . لقد أفلح الفن الكلاسيكي في الارتقاء الى شاهق الذرى . اعطى اقصى ما كان في وسعه اعطاؤه ، ومن هذه الزاوية لا يمكن ان يؤخذ عليه مأخذ . ونرجع عيوب الفن الكلاسيكي التي تحدثنا عنها آنفا الى التقييدات المفروضة على الفن بوجه عام . أما الفن الرومانسي ، الذي حقق اقصى ما كان في الامكان تحقيقه من وجهة نظر الفكرة ، فقد كان محتما عليه أن يسقط في عيوب نابعة من التقييدات التي كان يخضع هو نفسه لها بصفته رومانسيا . ان تقييدات الفن بوجه عام ، الفن بما هو كذلك ، ترجع الى ان الفن ، الملتزم بمفهومه ، يحرص على التعبير في شكل عيني عن الكلي ، عن الروح ، والفن الكلاسيكي يحقق وحدة الحسي والروحي ، توافقهما الامثل . لكن حتى في هذا الانصهار يبقى الروح بعيدا عن ان يتمثل وفق مفهومه الحق ، لان الروح يشكل الذاتية اللامتناهية للفكرة التي لا تستطيع ، بوصفها داخلية مطلقة ، أن تعبر عن نفسها بحرية وأن تتفتح على اكمل وجه في السجن الجسمي الذي هي حبيسة فيه . ان الفكرة لا توجد ، وفق حقيقتها ، الا في الروح وبالروح وللروح. فبالنسبة الى الروحي ، فان الروح هو الميدان الوحيد الذي يمكنه التفتح فيه . وثمة علاقة بين الفكرة العينية للروحي وبين الدين . فطبقا للدين المسيحي ، يجب ان يعبد الله في الروح ؛ وما الله بموضوع الا بالنسبة الى الروح . وفي الفن الرومانسي ، الذي تجاوز بمضمونه ونمط تعبيره الفن الكلاسيكي ، توضع الفكرة المنتمية الى الروح موضع التعارض مع ما ينتمي الى الطبيعة ، كما يوضع الروحي موضع التعارض مع الحسي . وهذا الانفصام مشترك بينه وبين الفن الرمزي ، لكن مضمون الفكرة لديه ذو صفة اسمى وطابع مطلق . فما هذا المضمون الا الروح عينه . ومن الممكن تحديد علاقاته بالفن الكلاسيكي على النحو التالي : فالفن الكلاسيكي يرتكز الى وحدة

الطبيعتين الالهية والانسانية ، ولكن ما هذا الا مضمون عيني، ولما كانت الفكرة وحدة في ذاتها ، فمن غير الممكن ان تتجلـــى وتتظاهر الا بصورة مباشرة ، حسية . ان الإله الاغريقي العارض نفسه للتامل الموضوعي وللتمثيل الحسي يتلبس الشكلالجسدي للانسان ؛ فهو بقوته وطبيعته كائن فردي وخاص ، ويمثـــل بالنسبة الى الذات جوهرا وقوة يمكن فيها لهـــذه الذات ان تتعرف نفسها من دون أن يخامرها الشعور واليقين الصميمى بانها تؤلف واياه كلا واحدا . وفي طور اعلى ؛ يتدخل وعـــي هذه الوحدة ، تتدخل معرفة ما كانه الطور السابق في ذاته ؛ وهده المعرفة للموجود في ذاته ، وهذا الوعي بالطور السابق ، هما تحديدا اللذان يشكلان تفوق الطـور الراهن ، الطـــور الرومانسي . ولئن كان جوهر الفن الاغريقي هو الوحدة ، فان الذاتية هي في اساس الفن الرومانسي . ان طورا من الاطوار ، درجة من الدرجات ، يمكن ان يوجدا في ذاتهما، لكن يمكن ايضا ان يدركهما الوعي . والفارق كبير ، وما يميز الانسان عـــن الحيوان هو على وجه التحديد وعي هذا الفارق . ان ما يرفع الانسان فوق الحيوان هو وعيه بكونه حيوانا ، وهذا الوعـــي يترتب عليه وعي آخر ، وعي انتمائه الى الروح . فبمجـــرد معرفته بأنه حيوان ، يكف عن كونه كذلك .

ان الانسان حيوان ، لكنه حتى في وظائفه الحيوانية لا يبقى كائنا سلبيا ؛ فهو بخلاف الحيوان يعي وظائفه ، يتعرفها ويهذبها ويرقيها كي يجعل منها موضوعا لعلم مضاء بالوعي ، منار به . هذا ما فعله ، على سبيل المثال ، حيال عملية الهضم . والانسان بسلوكه هذا المسلك يتخطى حاجز سلبيته ومباشريته ، بحيث انه لعلمه انه حيوان يكف عن ان يكون كذلك ، كما تقدم بنـــا القول ، كيما يتعرف ذاته ويؤكد نفسه بصفته روحا .

لئن تم اذن تجاوز الموجودية في ذاتها للطور السابق ، ولئن

كفت وحدة الطبيعة الالهية والطبيعة الانسانية عن ان تكــون وخدة مباشرة ولامتوسطة ، كي تغدو وحدة واعية ، فــان المضمون الواقعي حقا للفن لا يعود في هذه الحال الحســـي والجسمي المثلين بالشكل الانساني ، وانما الذاتية الواعيــة لذاتها . لهذا نرى المسيحية ، التي تتصور الله روحا ، لا فرديا وخاصا بل مطلقا ، والتي تحرص بالتالي على تمثيله في الروح وفي الحقيقة ، قد عزفت عن التمثيل الحسي والجسمي البحت لصالح التعبير المروحن والمدخلن (١) . كذلك فان وحدة الالهي والانساني وحدة تقع في متناول الوعي ، ولا يمكن ان تتحقق الا في الروح وبالحدس الروحي . والمضمون الجديد المتحقق على هذا النحو لا يعود مرتبطا بالتمثيل الحسي ، بل يغدو متحررا من هذا التوافق المباشر الذي ما ان يتعرّف بوصفه ذا طبيعة سلبية ، حتى يتم تذليله وتجاوزه وتحويله الى تطابق ، الــى وحدة مرامة ومكرسة من قبل الروح . وانما بهذا المعنى يمكن القول ان الفن الرومانسي مجهود من قبل الفن لكي يتجــاوز نفسه ، ولكن من دون ان يخرج مع ذلك عن حدود الفن .

عندئذ يغدو الحسي جانبا ثانويا من الفكــــرة الروحية ، الذاتية . وتنتفي الضرورة ؛ بيد ان الحسي يضحي بدوره حرا في دائرته ، دائرة الفكرة . ما يميز ذلك الفن اذن هو موجوديته في ذاتها ، هو الروحي ، الذاتي . انه فن يفيد في التعبير عن كل ما يمت بصلة الى العواطف ، الى النفس . فن يعامل العالم الخارجي بلامبالاة ، على نحو عسفي ومغامر . ولا تعود هناك من وحدة مطلقة بين هذا العالم وبين المضمون ، لكن الحسي ، المادة بوجه عام ، لا يتلقى دلالته الا من النفس .

---

1 — Spiritualisée et intériorisée .

في هذا الطور الثالث يظهر الروحي بصفته روحيا ، وتكون الفكرة حرة ومستقلة . والهيمنة هنا انما هي للمعرفة ، للعاطفة، وبالتالي للفكرة ، للنفس حين يدرك الروح حالة يمكنه فيها ان يكون لذاته ، فيتحرر من التمثيل الحسي . الحسي هو اذن بالنسبة الى الروح شيء لااكترائي ، عابر ، لا اساسي ؛ والنفس ، الروحي بما هو كذلك هو الذي يعطي الحسي دلالته . على هذا النحو يغدو الشكل ، التمثيل الخارجي ، رمزيا . في مستطاع الروح ان يدمج به الحسي بكل ما ينطوي عليه من اساسية ؛ عندئذ يضحي الشكل حرا ويطلق له العنان . لكن عرضية الحسي هذه ينبغي ان يخترقها تيار داخلي ، لانه من صالح الروح ان يكون العرضي مرشدا له الى منطقة النفس . يجب ان يسيطر الروح على كل ما يدخل في عداد المضمون المفترض. وفي الفن الرومانسي يكون العنصر الروحي هو العنصر المهيمن ، ويتمتع الروح بملء حريته ؛ ونراه لثقته بنفسه لا يهاب مغامرات التعبير الخارجي ومفاجآته ، ولا يتراجع القهقرى امام غرابة الاشكال وشذوذها . وقد يعامل الحسي معاملة العنصر العرضي ، ولكن بتمريره فيه تيارا من الروحية يحول الظاهر العرضي الى واقع ضروري .

يمكن القول اذن ان الروحية الحرة والعينية ، كما ينبغي ان تعقلها الداخلية الروحية ، هي التي تشكل ، في هذا الطور الثالث موضوع الفن ؛ والفن الرومانسي يأخذ على عاتقه تحديدا مهمة وضع هذه الروحية في موضع المواجهة مع اعماقنا الروحية ، مع روحيتنا الخاصة . الفن اذن ، اذ يضع هذا الهدف نصب عينيه . لا يمكنه ان يستهدف التأمل الحسي وحده ، بل يصبو الى ارضاء داخليتنا الذاتية ، النفس ، الشعور الذي يتطلع ، من حيث ان انتماءه هو للروح ، الى الحرية لذاته ولا يبحث عن تسكين الا في الروح وبه . وهذا

العالم الباطن هو الذي يشكل مضمون الرومانسية ، وانما بصفته باطنا ، وتحت ظاهر هذه الداخلية ، يتلقى تمثيله . ويحتفل الداخل بانتصاره على الخارج ، ويؤكد هذا الانتصار بحجبه كل قيمة عن التظاهرات الحسية .

بيد ان هذا الفن ، نظير سائر الفنون ، يحتاج ، كي يعبر عن نفسه ، الى عناصر خارجية . لكن بما ان العنصر الروحي قد انسحب من العالم الخارجي ، وبتّ كل صلة له به ، كي يؤوب الى نفسه ويغور فيها ، فان الجانب الخارجي والحسي يعامل ، كما في الفن الرمزي ، معاملة الشيء العديم الاهمية والقابل للهلاك ، بحيث لا يعود هناك من محذور او من حرج يحول دون تمثيل الروح والارادة الذاتيين والمتناهيين حتى في ادنى التظاهرات الخاصة للارادة الفردية المتعسفة . حتى في اكثر الطباع والمسالك شذوذا ، حتى في اغرب الاحداث والتعقيدات ظاهريا . وكل ما هو خارجي يترك امره للعرضي . لمغامرات التخيل الذي يسمه ، حسبما يحلو له ووفقا لنزواته الآنية ، اما ان يعكس ما هو موجود كما هو ، وإما ان يحقق بين الاشكال الخارجية أعجب التراكيب واكثرها إحالة واشدها تنافرا . من هنا كان ، كما في الفن الرمزي ، عدم التناسب بين الفكرة والشكل ، انفصالهما ، لااكتراث واحدهما بالآخر ؛ بيد انه يقوم بين الفن الرمزي والفن الرومانسي الفارق التالي : فالفكرة ، التي كان من نتيجة قصورها في الرمز قصور في الشكل ، تبدو وكأنها ادركت في الفن الرومانسي اعلى درجات كمالها ، وبحكم وصالها بالنفس والروح تتملص من القران بالحسي والخارجي ، كي تبحث عن واقعها في ذاتها ، من دون ان تكون بها حاجة ، كيما تتفتح ، الى اللجوء الى وسائل حسية ، او على الاقل ، الى التعرض لضغط هذه الوسائل .

تلك هي مميزات الفنون الرمزي والكلاسيكي والرومانسي ،

منظوراً اليها باعتبارها احتمالات علاقات بين الفكرة والمضمون في مضمار الفن . وما يزال الفن الرمزي يجدّ في إثر المثال ، المثال الذي ادركه الفن الكلاسيكي ، وتجاوزه الفن الرومانسي .

***

لن يكون موضوع بحثنا من الان فصاعداً التطور الداخلي للجمال الفنيّ ، ذلك التطور الذي يتم تحت دفع تعييناته العامة، بل سيتوجب علينا ان نتمعن في الكيفية التي تتحقق بها هذه التعيينات ، وتؤكد خارجيا الفوارق الفاصلة بينها ، وتظهُر جميع عناصر مفهوم الجمال ، لا في شكل عام ، وانما في شكل اعمال فنية مستقلة شتى . ان الموضوعية الخارجية ، التي تندمج بها هذه الاشكال بوساطة موادها الحسية والخاصة بكل واحد منها ، تقوم بعملية فصل بينها ، فيلقى كل شكل تحقيقه المطابق في مادة خارجية محددة وفي تمثيله . بيد ان هذه الاشكال الفنية ، التي لم ينقطع اتصالها بالتحديد العام للفن في ذاته على الرغم من طابعها الخصوصي من الان فصاعداً ، تفلح بحيلة ما ؛ من جهة اخرى ، في تجاوز خصوصيتها ، كما يفلح كل فن في الحصول على تحقيقه المطابق باستعانته بالفنون الاخرى وتعاونه معها ، وان على نحو تابع ومشروط . لهذا تندرج الفنون الخاصة ، من جهة اولى ، بصورة نوعية في عداد واحد من الاشكال الفنية العامة وتخلق الواقع الفني الموافق لها؛ وتمثل من الجهة الثانية ، بنمط تظهيرها ، كلية الاشكال الفنية.

يتطور الفن اذن باعتباره عالما ؛ ويكون المضمون ، الموضوع بالذات ، ممثلا بالجمال ، وما المضمون الحقيقي للجمال الا الروح . والروح في حقيقته ، اي الروح المطلق بما هو كذلك . هو الذي يشكل المركز . ومن الممكن القول ايضا ان تلك المنطقة

من الحقيقة الالهية التي يعرضها الفن للتأمل الحدسي وللشعور تؤلف مركز عالم الفن بأسره ، ذلك المركز الممثل بالوجه الالهي ، الحر والمستقل ، الذي استوعب تمام الاستيعاب جميع جوانب الشكل والمواد ، بأن جعل منها التعبير الامثل عنه .

الله ، المثال ، هو الذي يؤلف المركز . الله ،بانبساطه ، يغدو العالم . وبفعله هذا ينشطر شطرين . فالله ، من جهة اولى ، هو الطبيعة اللاعضوية ؛ الموضوعية الغائب عنها الروح . وهو من الجهة الثانية الموضوعية الذاتية ، الألوهية بصفتها انعكاسا لذاته . او هو ايضا موضوعية مجردة وأجنبية بالنسبة الى الروح من جهة اولى ، وذاتية عينية ، ذاتية لا وجود لها الا في ذاتها ، روحية متخصصة ، الوهية ذاتية من الجهة الثانية .

نستطيع ان نفصح عن رأينا بالكيفية ذاتها بصدد موضوع الدين الذي يقيم معه الفن ، في أسمى درجاته ، علاقات مباشرة . ففي الدين نميز الحياة الخارجية ، الارضية ، المتناهية ، والتسامي نحو الله ، هذا التسامي الذي لا يعود ثمة مجال للحديث بصدده عن فارق بين الذاتية والموضوعية. وهناك ايضا ورع الطائفة ، العبادة ، الروح الالهي الذي يحل في الطائفة ، ويقيم بين ظهرانيها .

والكيفية الاولى التي تتوكد بها تلك الفوارق العامة المتضمنة في الفن ، او نمط تحقيقها الاكثر مباشرة ، نلفاهما في الشكل الفني الذي أسميناه بالرمزي . المضمار الذي يتطور فيه هذا الشكل الفني .هو مضمار الخارجية ، على اعتبار ان شكل تمثيلاته لا يقيم مع المضمون سوى علاقة خارجية محضه ، وعلى اعتبار ان الإله لم يجد بعد شكله المطابق ، تعبيره الامثل ، لانه ما يزال يفتقر هو نفسه الى الوضوح العيني . ان اول تحقيق للفن يتمثل في **الهندسة المعمارية** . فهنا ، وتبعا لدرجة عمق المضمون ، او على العكس تبعا لدرجة غموضه وسطحيته ، يكون الشكل دالا بقدر او بآخر او على العكس غير دال ، عينيا بقدر

او بآخر او على العكس مجردا . وحين يريد هذا الفن المتمثل في الهندسة المعمارية ان يحقق تطابقا امثل بين المضمـــون والشكل ، يخرج عن حدود مضماره الخاص ليتعدى على مضمار أرقى ، هو مضمار النحت . وعلى هذا النحو يظهر للعيـــان طبيعته المحدودة بعلاقاته الخارجيـــة المحضة بالروحـــي ، وبالضرورة التي تقضي عليه بأن يتجاوز ذاته كي يقترب مـــن الفكرة ، من الروح .

ان مهمته تكمن في وسم الطبيعة اللاعضوية بتحولات تقرّب الشقة ، بفعل سحر الفن ، بينها وبين الروح . فالمواد التـــي تعمل بها تمثل ، في مظهرها الخارجي والمباشر ، كتلة ميكانيكية ثقيلة ، واشكالها تبقى أشكال الطبيعة اللاعضوية ، المنظمة وفق علاقات التناظر المجردة . يبدأ الفن اذن هنا بالطبيعة اللاعضوية، يحقق ذاته فيها ؛ ولما كان مضمونه عينه مجردا فانه يبقـــى خارجيا بالنسبة اليها ، وبدلا من اظهار الله نفسه خارجيا يكتفي بمحض الإلماع اليه . كل ما تفعله الهندسة المعمارية اذن هو انها تشق الطريق للواقع المطابق لله ؛ وتفي بواجباتها نحوه بشغلها في الطبيعة الموضوعية وبسعيها الى انتشالها من علّيق التناهي ودمامة العرضي . انها تمهد السبيل الذي يفترض فيه أن يقود اليه ، تشيد له المعابد ، تخلق له مكانا ، تنظف له الارض ، تجهز المواد الخارجية وتضعها في خدمته حتى لا تبقى هذه المـــواد خارجية بالنسبة اليه بل حتى تظهره للعيان وحتى تغدو اهــلا للتعبير عنه وقابلة وجديرة باستقباله . الهندسة المعمارية تفسح المجال للاجتماعات الحميمة ، تشيد اماكن مسورة لأفـراد هذه الاجتماعات ، ملاذا من العاصفة التي توشك ان تعصف ، مـــن المطر والانواء ، من الوحوش . انها تظهّر ارادة الوجود المشترك، بإسباغها عليها شكلا خارجيا ومنظورا . تلك هي غايتها ؛ ذلك هو المضمون الذي يتوجب عليها ان تحققه . موادها تقدمها اليها

المادة الخارجية الفظة ، في شكل كتل ميكانيكية وباهظة الثقل . وشغل هذه المواد شغل خارجي ، ينفذ وفق قواعد التناظر المجردة . على هذا النحو يشاد لله هيكله ، ويبنى له مقامه . تخضع الطبيعة الخارجية لتحولات ، فيخترقها على حين بغتة وميض الفردية . ويدخل الله الى هيكله ، ويستملك بيته . وما وميض الفردية الا الوسيلة التي بها يتجلى ، فينتصب تمثاله من الان فصاعدا في الهيكل .

بعبارة اخرى : بفضل الهندسة المعمارية يتعرض العالم اللاعضوي الخارجي لعملية تطهير ، وينظم وفق قواعد التناظر، وتدنو المسافة بينه وبين الروح ، وينتصب هيكل الله ، بيت طائفته ، كامل التجهيز . ثم يدخل الله نفسه الى هذا الهيكل، ضاربا الكتلة الهامدة ، نافذا اليها بوميض الفردية ، ويستولي الشكل اللامتناهي ، لا شكل الروح التناظري فحسب ، على مادية الهيكل ويشتغلها حتى يجعل الهيكل لائقا بغايته الحقيقية.

لقد تلقى الهيكل نصبا ، مضمونا روحيا ، في شكل إله خلقه الفن . وبين هذا الإله والشكل الذي يتجلى به لا تعود العلاقات محض علاقات خارجية . وانما يكون هنالك ، على العكس ، وحدة هوية مطلقة وتامة بين الاثنين ، وفضل النجاح في تحقيق هذه المطابقة المثلى يرجع الى الفن الكلاسيكي الذي هو فن **النحت** . ان النحت يدخل الله بذاته الى موضوعية العالم الخارجي ؛ وبفضله تتجلى الذاتية ، تتجلى الفردية خارجيا بجانبها الروحي . وفي الوقت نفسه يدخل الاله ، ينفذ الى هذه التظاهرات الخارجية للذاتي والفردي ويحقق فيها تمثيله الكامل . عندئذ تظهر الروحية وحدها ، ولا يعود الشكل الجسمي يدل على شيء او يعبر عن شيء بذاته وانما فقط بوصفه انعكاسا لعمق باطن ، تمثيلا للروح . كذلك لا يعود الحسي يعبر عن شيء الا اذا كان يعبر عن الروحي نفسه ، مثلما

لا يستطيع النحت من جهة اخرى ان يمثل مضمونا روحيا من دون ان يعطيه شكلا حسيا ينفذ اليه حدسنا . ان النحت يمثل الروح في شكله الجسمي ، في وحدته المباشرة ، في حالة من السكون الرائق والهنيء، بينما ينتعش الشكل من جهته بالفردية الروحية . والتطابق بين الشكل والمضمون مطلق ، فلا يتفوق واحدهما على الآخر ، وانما يحدد الشكل المضمون ، كما يحدد المضمون الشكل ؛ انها الوحدة في شموليتها الصافية . يصور التمثال اذن الهيئة الالهية عينها . والإله محايث لتعبيره الخارجي، في حالة من الهدوء الساكن ، من الصفاء المطمئن . لا علاقات له الا بذاته ، وحضوره اشبه ما يكون بتظاهرة عضوية . نحن نعاين هنا اذن المفهوم المنبجس في ذاته ، في علاقة مع ذاته ليس فيها اثر من ظاهر .

هكذا تكون المواد الخارجية والحسية موضوعا لصياغة ، لا بوصفها كتلا ثقيلة ليس لها الا صفات ميكانيكية ، ولا بوصفها اشكالا لاعضوية ولامبالية بالتلوين الذي يسبغ عليها ، وانما بوصفها اشكالا مثالية للهيئة الانسانية ، وهذا في كلية أبعادها المكانية . وخليق بنا ، من هذا المنظور الاخير ، أن نقر للنحت بالفضل في انه كان السباق الى التعبير عن العالم الباطن والروحي ، في راحته الابدية واستقلاله الجوهري . ويقابل هذه الراحة وهذا الاتحاد بالذات مظهر خارجي يتمتع بالراحة عينها والاتحاد ذاته . انها الهيئة في مكانيتها المجردة . والروح الذي يمثله النحت هو الروح المكتفي بذاته ، غير المشتت في لعبة الاحداث الطارئة والمصادفات والاهواء . لذا يحترس النحت من ارخاء الزمام للشكل الخارجي حتى لا يتيه في تنوع الاحداث الطارئة والمصادفات ، ولهذا لا يمثل منه سوى الجانب الاوحد التالي : المكانية المجردة في كلية أبعادها .

لقد استوعب الروحي اذن تمام الاستيعاب مواده ؛ فتركز

الشكل اللامتناهي في الجسمي ، وصارت الكتلة الهامدة شكلا لامتناهيا. وغرق الاله الداخلي في الخارجية ؛ وتجلت الخارجية في الإله ، وقد تفردت . صار الخارج داخلا ، والداخـــل خارجا . ولم تعد المواد هنا لامبالية ؛ فصحيـــح انها حسية ، لكنها نقيةوأحادية اللون، وتفردها وتخصصها لم يتما علىحساب ما كان في وحدتها من شمول . تلك هي الغاية من النحت .

لقد رأينا أن الداخلية ، الذات ، مضمون العمل الفني في الشكل الثالث من الفن ، في الفن الرومانسي ، يهجر صمتـه الهادىء ، وحدته المطلقة مع شكله ، مادته ، تمثيله الخارجي ، كي يفرغ الى ذاته ، مطلقا زمام الحرية للخارجية التي تنكفىء بدورها على ذاتها ، وتفصم عرى اتحادها بالمضمون ، وتضحي خارجية ولامبالية تجاهه . والشعر ، في أعم معانيه ، هـــو الذي يؤلف تحقيق ذلك الشكل . وبالفعل ، ان كلا من الذات والشكل في الشعر يسير في طريقه ويتخصص .

لقد شادت الهندسة المعمارية هياكل على شرف الاله ، ومن يد النحات خرج الإله نفسه ، وحوله تجتمع الطائفة في رحاب بيته الوسيعة . وفي مواجهة اللاانقسامية العامة للمضمـــون والشكل ينتصب الان تمايز واحدهما عن الآخـــر ، ذاتيتهما ، تخصصهما . والطائفة هي الاله المقتلع من العالم الخارجي الذي كان غارقا فيه ومنكفئا على نفسه ؛ والاله الممثل في التمثال لا يعود هو **الأوحد** ، وانما تكون الوحدة المجردة قد فصمت لتحل محلها ذاتيات غير محددة التعدد . على هذا النحو نجد انفسنا الان في حضرة خصوصيات ذاتية من المشاعر والافعال ، فـي حضرة تنوع من حركات فردية حية وإرادات ولاارادات فردية . وتكون المواد مجزاة ، مخصصة ، مفردة ، بدورها . انها من الان فصاعدا ليست المواد المصمتة للهندسة المعماريـــة ، ولا الظاهر المجرد والبسيط الذي يسبغه النحت على تلك الكتـل

المصمتة : وانما هي مادة صارت خاصة وذاتية ، لا تتلقى دلالتها الا من ذاتيتها تحديدا . على هذا النحو يتم الحصول على وحدة اسمى بين الشكل والمضمون ، لان المضمون المذوّت (١) يجد تعبيره هذه المرة في مادة مخصصة ؛ فالخاص ممثل في الخاص . ان المضمون ينصاع للمادة ، والمادة تنصاع للمضمون. بيد ان هذا الاتحاد الوثيق العرى لا يتعدى مع ذلك الجانب الذاتي ، ولا يتحقق الا على حساب الشمولية الموضوعية طردا مع تخصص الشكل والمضمون .

على هذا النحو يتكون العنصر الثالث من الجماعة المؤمنة، وهو العنصر الذاتي . الالهي يتظاهر بتخصصه ، يتجزأ اذا جاز القول ، وهذا بالتحديد في ظروف يكون فيها الظاهر او التظاهر هو الشيء الرئيسي . وحدة الله الجوهرية تتحلل في النحت الى تعدد من الداخليات الخاصة ، المتحدة بروابط محض مثالية بدل ان تكون حسية . ان الله بذاته هو الحاضر في كل مكان ، سواء اعندما يتحقق في المعرفة الذاتية وفي تخصصه ، ام عندما يكون بمثابة رباط جامع لتلك الخصوصيات العديدة . انه روح حقا ، روح الجماعة . في هذه الاخيرة يكون الله فوق الهوية المجردة والمغلقة مع ذاته ، كما فوق الذوبان في العنصر الجسمي على نحو ما يمثله النحت : انه روحية محض ، علم محض ، ظاهر مضاد ، بمعنى انه داخلي وذاتي اساسا وجوهرا . ان المضمون هو الان من طبيعة ارقى واسمى : فقد صار روحيا وفي الوقت نفسه مطلقا ، لكن بفضل التجزؤ الذي تكلمنا عنه توا يكون هذا المضمون الروحي والمطلق مضمونا متخصصا في

---

١ ــ المذوّت Subjectivé : الذي صار ذاتا ، جرى تحويله الى ذاتي . «م»

الوقت نفسه وموزعا بين نفوس خاصة ؛ ولما كان الشـــيء الرئيسي من الان فصاعدا ليس سكون الله المطمئن اللامتأثر ، وانما الظاهر بوجه عام ، الكائن ، لا في ذاته ولذاته ، بل لشيء آخر غير ذاته ، فان موضوع التمثيـــل الفني سيكون مـــن الان فصاعدا ايضا الذاتيات الاكثر تنوعا ، في حركاتها ونشاطاتها الحبة ، وبعبارة اخرى ، الميدان الرحيب للعواطـــف والارادة للإرادة الانسانية .

للتعبير عن هذه الخصوصيات ، لدينا ثلاثة عناصر : النور واللون ، والصوت بما هو كذلك ، وأخيرا الصـــوت كإشارة تمثيلية ، اي اللغة . لدينا هنا اذن تمثيل للالهي في روحيته الظاهرة ، وبعبارة اخرى ، في تخصصه . والشكل الفنـــي الرومانسي يتبدى بدوره اذن في مظهر مثلث . فهو يحتاج اولا في تمثيلاته الى مواد منظورة ، ولكنها منظورية عينية لا مجردة . صحيح ان المنظورية في الفن الرومانسي مجردة ، لكنها لا تبقى ، بقدر ما تفيد في تمثيل الخاص ، مجردة خالصة ، بل تغدو هي ذاتها وبذاتها منظورية متخصصة وذاتية ، بوساطة اللون على سبيل المثال ، وعلى الاخص بوساطة النور الذي يستتبع تعين المعتم الذي يؤلف وإياه وحدة نوعية ومتخصصة . وهـــذه المنظورية المذوّتة والحاملة في ذاتها تعينها لا تعـود بحاجة ، شأن الهندسة المعماريـــة ، الى تباينات مجردة بين الكتـــل الميكانيكية ، او بحاجة ، شأن التمثال ، الى المادية المكانية ذات الابعاد الثلاثة ، وانما التباينات التي تحتاج اليها محايثة لها ، اذا جاز القول ، في شكل الألوان . هكذا يجد الفن الرومانسي نفسه وقد تحرر مما هو مادي محض ، فلا يتوجه الا الى حس الحياة المجرد والمثالي . ومن جهة اخرى ، يتعرض المضمـــون بدوره لتخصص مشتط . فكل ما يجيش في النفس ، كل ما

يسعى الى التظاهر في الفعل يصبح هنا مادة للتمثيل . كل حياة المشاعر والعواطف ، كل مضمار الخصوصية يجد هنا مكانه . وحتى الاشكال الطبيعية يمكن تبنيها ، بقدر ما يقربها الى الفكر الإلماع الى شيء ما روحي . والمظهر الاجمالي الذي يتبدى فيه هذا الشكل الفني هو مظهر **الرسم** .

ثمة مادة اخرى من المواد التي يتحقق بها الفن الرومانسي، مادة لها ، على الرغم من كونها حسية ، اصل اكثر إغراقا في الذاتية ايضا . فقد سبق ان قلنا ان اللون نفسه كان وسيلة للتذويت . لكن التذويت الاعمق غورا الذي نقصده هنا يكمن في الغاء التواجدات اللامبالية التي تملأ المكان والتي يدعها اللون سادرة في وجودها ، الغائها بأمثلتها (١) وتركيزها في نقطة واحدة . لكن نقطة الالغاء هذه نقطة عينية ، وهذا التعين يمكن ان يعتبر بداية عملية أمثلة المكاني عن طريق الحركة التي تبث في المادة والتي تجعلها . اذا صح التعبير ، واجفة ، وتغير العلاقات التي تقيمها هذه المادة مع ذاتها : وهذا ما يتم الحصول عليه بالصوت الذي يخاطب السمع ، الحاسة المثالية الاخرى . ان المنظورية المجردة تغدو مسموعية مجردة ؛ ويتطور جدل المكان ليفضي الى الزمان ، الى ذلك الحسي السالب هو الآخر ، الموجود هنا من دون ان يكون ، والذي يولد ، في لاكينونته ، كينونته المستقبلة ، عاملا على هذا النحو على الغاء نفسه وعلى توليد ذاته بلا انقطاع . وتؤلف تلك المادة ، التي هي الداخلية المجردة ، الوسط الذي ينتشر فيه الاحساس اللامتعين، هو الآخر والذي لا يملك بعد المقدرة على الوصول الى تعيين ذاته

---

١ ــ امثل امثلة : جعله مثاليا idéaliser . «م»

بذاته . والموسيقى وحدها تعبر عن تنبه الشعور او انطفائه ، وتؤلف مركز الفن الذاتي ، والانتقال من الحساسية المجردة الى الروحية المجردة . وتقوم الموسيقى بما هي كذلك ، ومن حيث مادتها ، على اساس علاقات عقلانية ، شأنها في ذلك شأن الهندسة المعمارية ؛ واذا اردنا تعريفها بصورة مجردة قلنا انها بوجه عام الفن الذي يعبر عن داخلية الشعور المجردة والروحية.

ان الصوت ليس بمادي بعد ، بل هو عنصر مجرد . والعين والاذن هما بالتحديد الحاستان اللتان خلقتا للتظاهرات الصافية والمجردة . ويمثل الصوت بوجه عام مثالية المادي ؛ فهو ، من حيث انه وجفان ، حركة للمادي ، عنصر مثالي مؤهل على خير وجه لتظاهر الالهي . فالمدى المكاني يتحول في نقطة واحدة ، اما النقطة التي تبقى على حالها فليست سوى الزمان . وهذا العنصر يناظره الفرع الثاني من الفن الرومانسي : الموسيقى .

يتميز النوع الاخير ، الاكثر روحية ، من انواع الفن الرومانسي ، بما يتعرض له العنصر الحسي ، الذي كان الصوت قد شرع بتحريره ، من عملية روحنة شاملة ، فاذا بالصوت نفسه لا يعود يصلح لترجيع صدى الشعور ، بل يغدر مجرد اشارة Signe ، بلا مضمون ، لا للشعور المبهم ، بل للتمثل الذي امسى عينيا . ان الصوت ، الذي كان في الموسيقى رنينا مبهما ، يتحول الى كلمة ، يغدو صوتا ملفوظا ، واضحا ، دوره هو التعبير عن تصورات وافكار ، ان يكون اشارة لداخلية روحية . هنا ينفصل العنصر الحسي ، الذي يبقى في الموسيقى وثيق الارتباط بالشعور ، عن المضمون بما هو كذلك ، على اعتبار ان العنصر الروحي يتحدد ويتوضح كي يغدو تمثيلا يتم التعبير عنه بالاشارة العارية من كل قيمة وكل دلالة باطنتين . من الممكن اذن ان يكون الصوت حرفا من حروف الابجدية ايضا،

لان المنظور والمسموع على حد سواء محكوم عليهما هنا بأن يكونا مجرد اشارتين للروح . ويؤلف هذا النوع من الفن ما نسميه **بالشعر** ، بحصر معنى الكلمة . الشعر هو الفن العام ، الاكثر شمولا ، الفن الذي أفلح في الارتفاع الى الروحية الاسمى . في الشعر يكون الروح حرا في ذاته ، وينفصل عن المواد الحسية كي يجعل منها اشارات منذورة للتعبير عنه . وليست الاشارة هنا رمزا ، وانما شيء لامبال وبلا قيمة البتة ، يمارس عليه الروح قدرة تعيين .

هذا العنصر الثالث هو اذن العنصر الامثل ؛ انه الصوت من حيث انه اشارة تمثل ، والروحي هو الذي يعبر عن نفسه روحيا بإشارة التمثل : الشعر الملحمي ، والغنائي ، والمسرحي. ولنلح على هذه النقطة : فما يميز الشعر تمييزا خاصا هو القدرة المتاحة له على ان يُخضع للروح ولتمثيلاته العنصر الحسي الذي كان الرسم والموسيقى قد شرعا بتحرير الفن منه ... الصوت يغدو الكلمة المنطوقة ، المنذورة للدلالة على تصورات وأفكار ، على اعتبار ان النقطة السالبة التي كانت الموسيقى تشرئب باتجاهها تتحول الى نقطة عينية تماما ، نقطة الروح الممثلة بالفرد الواعي الذي يربط ، بوسائله الخاصة ، المكان اللامتناهي للتمثل بزمان الصوت .

تلك هي ، في تقديرنا ، المميزات العامة للاشكال الفنية المتمثلة بالهندسة المعمارية والنحت من جهة ، وبالفنون الذاتية، الرسم والموسيقى والشعر ، من الجهة الثانية . ولا يبقى علينا بعد ذلك الا ان نتكلم عن الجانب الميكانيكي ، اذا جاز القول ، من هذه الفنون . فجانبها الحسي يكمن في علاقاتها بالزمان والمكان اللذين هما نفسهما تجريدان للحسي . الزمان والمكان هما الشكلان العامان للعالم الحسي ، هما اللذان بفضلهما او

بوساطتهما يكون الحسي حسيا ؛ هما تجريدان عامان للحسي. والهندسة المعمارية ، منظورا اليها من هذه الزاوية ، تتخذ مادة لتمثيلها المكان ذا الابعاد الثلاثة ، لكن على نحو يكون معه للتعيينات الاساسية للمكان ، من زوايا وسطوح وخطوط ، انتظام تفرضه عليها ملكة الفهم . الاشكال هنا مجرد تبلورات ما يزال الروح والنفس غائبين عنها . فالهرم لا يحتوي الا على إله غائب . أما فيما يتعلق بالنحت، فقد اعطى المكان قاطبة تشخيصا عضويا ، انطلاقا من الداخل . ثم تأتي بعد ذلك الفنون الرومانسية التي يبدأ فيها الخارج بالتذوّت ، ويشرع المكان بالتجرد . فالرسم يتعامل مع السطوح المنبسطة ، وشاغله تشخيصها . ويرتد هذا المكان المجرد في خاتمة المطاف الى النقطة التي تصبح نقطة الزمان ، الى النقطة السالبة التي هي في آن واحد نقطة انفصال ونفي للانفصال . هذا العنصر الحسي من الزمان هو عنصر الموسيقى . وفي الشعر تتطابق النقطة مع الزمان ايضا . لكن هذا الزمان ، بدل ان يكون سالبية شكلية ، عيني تماما ، من حيث انه نقطة روح ، من حيث انه ذات مفكرة ، مرتبطة بالصوت الزمني في المكان اللامتناهي للتمثل . على هذا النحو تتناظر مع كل فن تعينات خاصة للخارجية . تلك هي لمحة عامة عن المواضيع التي سنعالجها في القسم الخاص من هذا المؤلَّف .

اما فيما يتعلق بعلاقات الفنون الخاصة بالفن بصورة عامة، فسنلفت الانظار ايضا الى ان الفن الرمزي يجد أرحب تطبيق له في الهندسة المعمارية ؛ فهو يتفتح فيها أكمل التفتح ، من دون ان يصبح بعد الجانب اللاعضوي من فن آخر . أما في الفن الكلاسيكي فان النحت هو صاحب الوجود اللامشروط ، على اعتبار ان الهندسة المعمارية لا تتصل به الا اتصالا هامشيا .

وبالمقابل فان الفن الرومانسي هو بصورة رئيسية مضمار الرسم والموسيقى اللذين يتجلى فيهما استقلاله اللامشروط . والفن الرومانسي الثالث ، الذي يرقى الى الموضوعية فى ذاتها ، هو الشعر الذي يمد مضماره الى ما لا نهاية ، فيتدخل في الفنين الرومانسيين الآخرين ، ويدخل عليهما عنصرا جديدا ويقتبس منهما في الوقت نفسه عناصر لتكوينه الذاتي . وبالفعل ، ان الشعر مشترك بين جميع أشكال الجمال ويمتد فيها جميعها ، لان عنصره الحقيقي هو التخيل الذي يحتاج اليه كل إبداع يستهدف الجمال ، كائنا ما كان شكله .

ان العمل الفني لذو غنى عظيم ، ومظاهره عديدة للغاية ، بحيث يسهل الاخذ بهذه المعايير الخاصة او تلك لتقسيم الموضوع . ومن يقع اختياره على مظهر واحد وياخذ بمعيار واحد ، لا يلبث ان يتخبط في تناقضات منطقية ، نظرا الى ان المظهر المختار لا يوجد لذاته وانما برسم مبدأ اعلى يكون تابعا له. صحيح انه يبدو منطفيا اذا نظرنا اليه في خصوصيته ، لكنه بصفته خاضعا لمبدأ اعلى يكون تابعا له . لقد وجد من اراد ان يقيم التقسيم على اساس العلاقات بالزمان والمكان ؛ لكن هذه العلاقات مجردة تماما . عندئذ تغدو الهندسة المعمارية تبلورا، والنحت شكلا عضويا للمادة ، والرسم سطحا وخطا . وفي الموسيقى يرتد الزمان الى النقطة ، الى النقطة التي لا تكون فارغة ابدا ، اي الى الزمان ؛ ويطرأ اخيرا في الشعر تعين آخر غير ذلك التعين المجرد في حسيته . لكن عند هذه الدرجة الاعلى ، يتجاوز الفن نفسه ويغدو نثرا ، فكرا .

ان ما تحققه الفنون في كل عمل فني ، منظور اليه على حدة ، انما هو ، بحسب مفهومها ، الاشكال العامة لفكرة الجمال قيد التطور . ويبدو الفن ، بصفته التحقيق الخارجي لهذه

الاشكال ، وكأنه بانثيون (١) يقوم فيه روح الجمال ، العاقل ذاته بذاته ، بدور المهندس المعماري والعامل معا ، ولن يقيض له ان يكتمل بناء الا بعد الوف السنين من التاريخ الكوني .

---

١ ـ البانثيون : أشهر معابد روما ، شيده الرومان لعبادة الآلهة جميعا.

«م»

فِكرة الجمال

سنعالج اولا ، في ما يلي ، **فكرة الجمال** . وسنتناول هذه الفكرة من جوانب ثلاثة : إولا ، **الجمال بوجه عام** ؛ ثانيا ، الجمال من حيث تمايزه عن الجمال بوجه عام ، من حيث تخصصه في شكل جمال فني . وهذا الاخير هو الجمال بحصر المعنى ، هو المثال بوجه عام . ثالثا واخيرا ، سنعالج تظاهر المثال ، **التعبير عنه** ، تفريده وتحقيقه .

١ ــ الفكرة

٢ ــ المثال

٣ ــ الجمال الفني او المثال

الفصل الأول

الفكرة

- ١ -

الفكرة والروح المطلق

نبدأ **بالفكرة** : فتمحيصها سيكشف لنا عن العلاقات القائمة بين الفن وبين الميادين القريبة اليه .

قد يبدو من المفيد هنا ان نستعرض شتى المحاولات التي بذلها الفكر ليعقل الجمال ، وأن نحللها ونصدر بشأن كل واحدة منها حكما . ولكن هذا بالتحديد ما كنا فعلناه جزئيا في

المدخل الى علم الجمال، ثم ان الدراسة العلمية الحقيقية لا يمكن، من جهة اخرى ، ان تكتفي بتمحيص ما احسن او اساء الآخرون فعله ، كما لا يمكن ان تكتفي باستقاء المعلومات من عند الآخرين . ولعل الاجدر بنا ، على العكس ، أن نعيد الى الاذهان باقتضاب أن الكثيرين يعتقدون ان الجمال بوجه عام ، وعلى وجه التحديد من حيث هو جمال ، غير قابل لان يُحبس في مفاهيم ، ويبقى بحكم ذلك موضوعا يعجز الفكر عن ادراكه . وجوابنا هنا على هذا الفهم للامور هو كالآتي : صحيح ان كل ما هو حقيقي يعتبر ، حتى في ايامنا هذه ، غير قابل للتصور وأن تناهي الظاهرة وعرضيتها الزمنيين هما وحدهما القابلان لان يقعا تحت الادراك، لكننا نعتقد نحن على العكس ان الحقيقي هو وحده القابل للتصور لان اساسه هو **المفهوم** المطلق ، وبتعبير ادق - الفكرة . والحال أن الجمال ، بالنظر الى انه نمط معين لنظهير الحقيقة وتمثيلها ، يعرض نفسه من كل جانب للفكر المفهومي متى ما كان هذا الفكر يمتلك حقا القدرة على صوغ المفاهيم . ونحن لا ننكر أن ما من مفهوم لحقه في ايامنا هذه من عثر الحظ ما لحق المفهوم نفسه : **المفهوم** في ذاته وبما هو كذلك : اذ يُقصد بالمفهوم بوجه عام دقة واحادية جانب مجردتان لجهود التمثل ولمنتجات ملكة الفهم ، مما يقضي على كل امكانية لسوق كلية الحقيقة والجمال العيني في ذاته الى مجال الوعي بواسطة الفكر . ذلك ان الجمال، كما سبق لنا ان أوضحنا (وكما سنعود الى ايضاح ذلك لاحقا) ، ليس تجريدا من تجريدات ملكة الفهم ، وانما هو المفهوم في ذاته، العيني والمطلق ، وبتعبير آخر ، الفكرة المطلقة .

وحتى نعطي عن الفكرة تعريفا أدق وأوضح ، فسنقول ان الفكرة ، من حيث انها موجودة في ذاتها ولذاتها ، هي ايضا الحق في ذاته ، هي ما يدخل في عداد الروح بصورة عامة ؛ هي الروحي الكوني ، الروح المطلق . وما الروح المطلق الا الروح من

حيث هو كوني ، وليس من حيث هو خاص ومتناه . انه يتحدد على انه الحق الكوني في حقيقته . صحيح اننا اعتدنا على وضع الروح والطبيعة في صف واحد ، فكان هذه تعادل هذا مرتبة ومقاما ، وكان العلاقات القائمة بين الروح والطبيعة علاقات ند بند ، علاقات صنوين لكل منهما استقلاله . لكننا نصادر هنا على تعارض بين الروح والطبيعة . فالروح ، الذي يتحرر من الطبيعة ليعارضها ، ليس هو الروح المطلق ، وانما الروح المتناهي الذي يتلقى حقيقته من الروح المطلق المطروحة فيه الطبيعة طرحـــا مثاليا . انه الروح الذي يتمايز بفضل نشاطاته المحايثة وينحل الى حدين متضادين : الطبيعة والروح المتناهي ، هذين الحدين اللذين يمثلان فعلا الفكرة الكلية ، ولكنهما يمثلانها فحسب ، من دون ان يكونا شكلها الحقيقي .

غير ان ذلك ليس سوى وجهة نظر الروح المتناهي الذي تكمن حقيقته بالاحرى في الروح المطلق الذي هو الاتحاد بين ذاته وبين الطبيعة . فالطبيعة اذن لا وجود لها بالنسبة اليه الا في الفكرة ، بوصفها شيئا مفترضا . وبالنظر الى ان الروح نشاط يستطيع بفضله ان يميز نفسه عن نفسه ، ينجم عن ذلك ان ما يصدر عن الروح بفعل التمايز ، أعني الطبيعة ، يتضمن الفكرة والروح في كليتهما ، ولكن فقط من حيث هما طبيعة ؛ فالروح لم يرقَ بعد الى حقيقته . والروح يقدم دليلا على سخائه حينما يبث فـــي الطبيعة كل امتلاء كينونته ، لكن هذا الامتلاء يتناقض وذاتيـــة الروح على صعيد الوجود الفعلي . الطبيعة اذن شيء مفترض ، مخلوق ، وحقيقتها تكمن في مثاليتها ، في سالبيتها . لكـــن الذاتية تتضمن ما هو مغاير لها ؛ وتمتلك القدرة على وقـــوف موقف المعارضة منه وعلى معاملته على انه شيء سالب . انهـــا سالبية لامتناهية ، نفي للنفي الذي الطبيعة ممثلته .

هذه المثالية وهذه السالبية اللامتناهية هما اللتان تشكلان المفهوم العميق لذاتية الروح . لكن الروح ، من حيث هو ذاتية ،

ما هو بعد سوى حقيقة الطبيعة ، وذلك ما دام لما يشكل بعـــد مفهومه لنفسـه . فالطبيعة لا تتبدى له بوصفها **مغايرة** ، بوصفها ما فرضه هو نفسـه ، وانما بوصفها ما هو مكـوَّن غير تكوينه ، بوصفها ما هو محدود وغير متجاوَز ؛ مع هذه الطبيعة تحديدا يقيم الروح ، من حيث هو الذاتي ، في وجوده المكوَّن من الارادة والمعرفة ، علاقة هي كالعلاقة التي يقيمها مع موضوعية جاهزة التكوين لا يعدو هو نفسـه ان يكون ندا لها . هذا ما يفسر الطابع المتناهي للروح ، النظري والعملي على حد سواء ، ومحدوديـة المعرفة ، ومحض الامتثال للواجب في تحقيق الخير . هنا ، كما في الطبيعة ، لا يرقى التظاهر الخارجي الى مستوى ماهية الروح الحقيقية، فاذا باللوحة التي تعرض نفسـها لأنظارنا لوحة مشوشة تعج بشتى صنوف المهارات والاهواء والآراء والاهداف والمواهب التي يجدّ بعضها في إثر بعض ويهرب واحدها من الآخر ، فتارة تتفق وطورا تختلف وتتناقض ، مفسحة في المجال امام المصادفة كيما تتدخل بأشكال بالغة التنوع في توجيه الارادة والصبوات ، وفي تعيين الوجهة التي تتجه اليها الآراء والافكار ، اما بتشجيعها والاخذ بناصرها وإما بتشويشها وتعكيرها . على هذا النحـــو يتبدى للعيان الروح المتناهي ، الروح في تظاهراته الزمنية ، الروح المتناقض مع نفسه ، وبالتالي اللاغـــي ، غير الراضي ، التعيس . ذلك ان الترضيات التي يتم الحصول عليها على هذا النحو هي على الدوام ، وبحكم طابعها المتناهي ، محـــدودة ، مرتثة ، نسبية ومعزولة . لذا يتطلع النظر والوعـــي والارادة والفكر الى التسامي فوق مستوى هذه الدائرة ، ويطلب ويجد في مكان آخر الشمولية الحقة والوفاق والرضى : في لاتناهي الحقيقة . هذا الوفاق وهذا الرضى ، اللذان اليهما ترفع عقلانية الروح الدينامية مادة تناهيها ، يمثلان الكشف الحقيقي عما هو عالم الظاهرات منظورا اليه من وجهة نظر مفهومه . فالروح يعقل

التناهي بالذات بوصفه نفيــــه ، فيدرك عن هذا السبيـــل اللامتناهي . وما حقيقة الروح المتناهي هذه سوى الروح المطلق. فالروح المطلق هو تلك الكلية ، هو الحقيقة العليا .

تلكم هي النقطة التي سنبدأ منها تأملاتنــــا في الفلسفة ، والتي بها نزمع ان نربط الفن . والدليل على ان هذه هي بالفعل وجهة النظر التي يخلق بنا ان ننظر الى الفن منها ، انما نجده في اقسام الفلسفة التي عالجناها سابقا والتي بيّنا فيها ان الطبيعة ذاتها ترقى ، بما هي كذلك ، الى مستوى الروح وتدخل فـــي حقيقته ، وان الروح ، الذي هو في البدء روح متناه ، يعي من خلال هذا التناهي سلبيته . نقول ان الطبيعة ترتد الى حقيقتها، وهذه الحقيقة هي الروح . اذن بقدر ما يكون الروح على صلة في وجوده بالطبيعة ، يكون هو الروح المتناهي . وعندئذ يحدث تطور يأخذ بفضه الروح ـ الذي ما كان فعله يتجاوز في البداية فعل الوجود ، بله الوجود المباشر ـ علما بطابعه المتناهي ويدركه بوصفه شيئا سالبا ، ويدرك في الوقت نفسه الروح المطلق على انه وحده الحقيقي ، بحيث يغدو هذا الروح المتناهي هو نفسه مطلقا . ذلكم هو الروح العملي الذي يحقق الخـــير والحق ، ويستمد حقيقته الخاصة به من الروح اللامتناهي ، المطلق .

نحن نطرق اذن مضمار الفن من وجهة نظر الروح المطلق . وبالفعل ، يعلو مضمار الفن على مضمار الطبيعة ويسمو علـــى مضمار الروح المتناهي ؛ وهو لا يتفق لا مع مضمار المنطق ، حيث ينشط الفكر وينبسط من اجل ذاته ، ولا مع مضمار الطبيعة ، حيع يتموضع هذا الفكر . والجمال الفني لا وجود له فـــي الطبيعة ؛ فهو ليس ذا صفة منطقية ، كما انه لا يندرج في عداد الروح المتناهي : لا في عداد الفكر المحض والبسيط ، الفكر الذي ما هو سوى فكر ، ولا في عداد اهداف الروح المتناهي وأفعاله : انما انتماؤه الى دائرة الروح المطلق ؛ والفن ينطوي بالفعل على معرفة بالروح المطلق بوصفه موضوعا للروح المتناهي . والحال

ان الروح المطلق ، بقدر ما يكون موضوعا ، يواجه الفكر المتناهي ويتصرف هو نفسه كروح متناه . واذا نظرنا الى هذا الوضع من وجهة نظر اسمى ، من وجهة نظر تأملية ، امكننا تفسيره بالقول أن الروح ، من حيث هو وعي ، يتميز عن نفسه ، وعن طريق هذا التميز ، هذا الانقسام في ذاتيته ، يغدو روحا متناهيا .

ان الروح المطلق يعارض نفسه بنفسه ، من خلال وحدته ، بوصفه روحا متناهيا ؛ وهو لا يكون روحا مطلقا الا بقدر ما يتم الاعتراف به بهذه الصفة في وحدته . وبما ان هذه هي وجهة نظر الفن ، منظورا اليه في اسمى مراتبه وأكثرها حقيقية ، يتضح للعيان للحال ان الفن يعادل الدين والفلسفة مقاما ويساويهما منزلة . فالنقطة المشتركة بين الفن والدين والفلسفة هي أن الروح المتناهي يمارس فعله على موضوع مطلق ، هو الحقيقة المطلقة . ففي الدين يرقى الانسان بنفسه الى ما فوق اهتماماته الخاصة ، الى ما فوق آرائه وتصوراته ومنازعه الشخصية ، الى ما فوق معرفته الفردية ، باتجاه الحق ، اي باتجاه الروح الذي هو في ذاته ولذاته . وكذلك الفلسفة : فموضوعها هو هذه الحقيقة عينها ؛ وهي تعقل الحق ولا موضوع لها سوى الله ؛ وهي في جوهرها لاهوت وقداس إلهي . وبوسعنا ، اذا شئنا ، أن نطلق عليها اسم لاهوت العقل ، القداس الإلهي للفكر . الفن والدين والفلسفة لا تختلف اذن الا بالشكل ؛ اما موضوعها فواحد .

لو القينا نظرة على المضمون الكامل لوجودنا ، لاكتشفنا ، حتى في وعينا العادي ، اكبر تشكيلة من الاهتمامات ومن وسائل تلبيتها . وأول ما نجد فيه المنظومة الواسعة من الحاجات المادية التي تعمل ، في سبيل تلبيتها ، صناعات عديدة ، علاوة على التجارة والملاحة والفنون التقنية ؛ ونجد فوق هذه المنظومة عالم الشرائع والقانون والحياة العائلية والطبقات الاجتماعية ومضمار

الدولة الهائل ؛ وتلي ذلك الحاجة الدينية الموجودة في نفس كل انسان والتي تجد تلبيتها في حياة الكنيسة؛ ونجد اخيرا النشاط العلمي ، المتعدد والمتصالب الفروع ، في جملة المعارف والعلوم. وفي داخل هذه الدوائر تتم ايضا ممارسة النشاط الفني ، المتولد عن الحاجة الى الجمال الذي تتأتى عن تحقيقاته تلبية روحية . والسؤال الذي يطرح نفسه في هذه الحال هو ذاك المتعلق بمعرفة ما الضرورة الداخلية التي تتجاوب مع هذا الاهتمام بالجمال ، مع هذه الحاجة الى الفن ، قياسا الى سائر ميادين الحياة والعالم . وقد يداخلنا الاعتقاد للوهلة الاولى بأن مجرد وجود هذه الدوائر جميعا كاف لنا بذاته وأن كل سؤال يتخطاه هو سؤال باطل ولا طائل فيه . غير ان العلم يتطلب أن نبحث عن العلاقات الجوهرية والحميمة لهذه الدوائر وعن تبعية بعضها لبعضها الآخر . والحال أن العلاقات التي تربط هذه الدوائر بعضها ببعض ليست محض علاقات نفعية ، اذ ان هذه الدوائر مكملة لبعضها بعضا ، بمعنى أن هذه الدائرة تشتمل على انماط من النشاط اسمى من الانماط التي تشتمل عليها تلك الدائرة ، فيترتب على ذلك ان الدائرة التي تشغل منزلة دنيا تسعى الى تجاوز نفسها ، والى ردم ما كان يبدو من قبل وكأنه ثغرة ، وذلك بتوفيرها تلبية أعمق لاهتمامات اوسع وأرحب .

وإذ نعيد التذكير هنا بما سبق ان قلناه بخصوص مفهوم الجمال والفن ، سنلح مرة اخرى على مظهره المزدوج : فمن جهة اولى المضمون والغاية والمدلول ، ومن الجهة الثانية التعبير والتظاهر والواقع . وبين هذين المظهرين تشابك وتداخل ، بحيث ان الخارجي او الخاص لا يكون له من مبرر للوجود الا بقدر ما يكون تعبيرا عن الداخلي ، وليس في العمل الفني من شيء سوى ما يرتبط بالمضمون وما يفيد في التعبير عنه . وما سميناه بالمضمون او المدلول هو البسيط في ذاته ، الشيء بالذات ، المتقلص الى تعييناته الاكثر بساطة والجامعة مع ذلك ،

وهذا ما يختلف به عن التنفيذ . على هذا النحو يمكن ، على سبيل المثال ، تلخيص مضمون كتاب من الكتب بكلمتين او قضيتين ، ولا يفترض بالكتاب ان يحتوي شيئا آخر غير ما سبقت الاشارة اليه في الخلاصة التي تعطينا الخطوط العامة للمضمون . هذا الشيء البسيط ، هذا الموضوع الذي يقدم اساسا للتنفيذ ، هو المجرد ، بينما التنفيذ هو العيني .

بيد ان دور حدي هذه المقابلة ليس أن يقفا موقف اللامبالاة واحدهما تجاه الآخر ، وليس ان يصطف واحدهما الى جانب الآخر على نحو خارجي صرف (نظير اللامبالاة الخارجية لهذا اللون او ذاك ولهذه الكمية او تلك ، الخ ، حيال هذا الشكل الهندسي او ذاك ، سواء أكان مثلثا او إهليلجيا ، في بساطة مضمونهما) ، ولكن المدلول ، بالرغم من أنه مجرد من حيث هو مضمون صرف ، مقيض له أن يتحقق ، اي ان يصبح عينيا . وعندئذ يطرأ وجوب كينونة . فكائنة ما كانت قيمة مضمون من المضامين ، لا يسعنا الاكتفاء بطابعه المجرد ، بل نطلب شيئا آخر . فبيت القصيد هنا حاجة غير ملباة وشعور بعدم الكفاية لدى الذات ، دأبهما أن يلغيا نفسيهما لينقلبا الى رضى واكتفاء . بهذا المعنى يمكن ان يعتبر المضمون **ذاتيا** ، داخليا صرفا ، بينما يقابله **الموضوعي** ، ومن هذه المقابلة ينبع مطلب **موضعة الذاتي** . هذا التعارض بين الذاتي والموضوعي ، وضرورة الغائه ، يشكلان واقعة عامة تتحقق في كل شيء وفي كل مكان . وبالاساس ، ترتكز حيويتنا الجسمانية ، وعلى الاخص عالم غاياتنا واهتماماتنا الروحية ، الى مطلب تمرير ما هو في البدء ذاتي وداخلي صرف في مجرى الموضوعية ، وانما عندما يلبى هذا المطلب يتحقق وجود كامل ، هو وحده القمين بأن يرضينا ويشفي غلتنا . وعليه ، اذا لم يكن لمضمون الغايات والاهتمامات من وجود في البدء الا في شكل ذاتي ، فهذا يشكل بالنسبة اليها تحديدا ، وهذا التحديد يتسبب

بدوره في إحداث ضيق والم نحس بهما على انهما حالة سالبة ، وهذه الحالة السالبة لا بد من الغائها ، بما هي كذلك ، كيمـــا ينقشع الشعور بعدم الكفاية الذي يثقل بوطاته علينا ، بحكم ذلك الحد المعلوم والمدرك بالفكر . وليس الوضع في الحقيقة وضـــع الذاتي الذي يفتقر فحسب الى الموضوعي ، وانما المسألة مسألة علاقة أوثق وارتباط اكثر حميمية: فالذاتي يشعر في داخل ذاته وبالنسبة الىذاتهبنقص، بنفي‌يسعى بدوره الىنفيه. والذات‌تمثل من تلقاء نفسها ، وطبقا لمفهومها ، **الكل** ، اي لا الداخلـــــي فحسب ، بل كذلك تحقيقه في الخارجي وبالخارجي . ولو كانت في وجودها أحادية الجانب ، ذات مظهر واحد ، لسقطت فـــي التناقض الناجم عن كونها تمثل **الكل** بمفهومها ، ومظهرا واحدا من هذا **الكل** بوجودها الفعلي . لذا لا تصير الحياة ايجابية الا بإلغائها ذلك النفي من ذاتها . وأعظم امتياز يتمتع به الأحياء هو انه مقيض لهم ان يمروا بسيرورة التعارض والتناقض والنفـــي هذه ، الى أن يتصالح الحدان المتقابلان ؛ أما ما هو ايجابي دفعة واحدة ونهائية وما يبقى كذلك ، من دون ان تكون هناك حاجـة الى المصالحة ، فغريب عن الحياة . فالحياة تتقدم نحو النفي ، مع ما ينطوي عليه من ألم ، ولا تغدو ايجابية قياسا الى ذاتها الا بتهدئة التعارض وتسكين التناقض . لكنها لن تكون الا حياة باطلة ولا طائل فيها ، اذا ما تجمدت في التعارض واستقرت علـــى التناقض .

تلكم هي التعاريف التي نحن بحاجة اليها هنا ، وان قدمناها في شكل مجرد .

والحال أن أسمى مضمون يقدر الذاتي علـــى تصوره هو مضمون **الحرية** ، التي هي أرفع تعيين للروح . من وجهة النظر الشكلية اولا ، بمعنى ان الذات لا ترى في ما يحيط بها شيئا غريبا عنها ، لا حدا ولا حاجزا ، بل تهتدي على العكس الـــى

نفسها في هذا المحيط . والحرية ، اذا ما نظرنا اليها من وجهة النظر الشكلية الخالصة هذه ، تعني زوال كل بؤس وكل شقاء ، وتصالح الذات مع العالم الذي يغدو في هذه الحال مصـــدرا للتلبية والرضى ، واختفاء كل تعارض او تناقض. لكن للحرية مضمونا عقلانيا ايضا : الاخلاقية في الافعال ، والحقيقة فـي الفكر ، على سبيل المثال . لكن ما دامت الحرية ذاتية ، من غير ما تظهير خارجي ، تجد الذات نفسـها بمواجهة ما هو غير حر ، بمواجهة ما هو موضوعية وضرورة طبيعية صرف ، ومن هنا تنبع الحاجة الى توفيق هذا التعارض . كما ينشب تعارض مماثل ، من جهة اخرى ، في داخل الذات. عند الحديث عن الحرية اذن، ينبغي ان يؤخذ بعين الاعتبار ، من جهة اولى ، ما هو في ذاته كلي ومستقل ، نظير القوانين العامة للعدل والجمال والحق، الخ، ومن الجهة الثانية غرائز الانسان وعواطفه وميولـــه واهواؤه ، وباختصار ، كل ما يؤويه القلب العيني للانسان الفرد . وبين هذين الحدين المتقابلين يدور صراع لا هوادة فيه ، هو بذاتـــه مصدر لمشاعر يأس وقنوط ، ولآلام وأوجاع عميقـــة مبرحة ، ولشعور لا يقل عمقا بعدم الرضى . ان الحيوانات تعيش فـي سلام وطمأنينة مع انفسها ومع الاشياء المحيطة بها ، لكـــن طبيعة الانسان الروحية تحكم عليه بأن يعيش في حالة من التمزق والازدواج وبأن يتخبط وسط التناقضات الناجمة عن هـــذه الحالة .

لا يملك الانسان ان يكتفي بحياة لا تتجاوز عالمه الداخلي ، حياة حبيسة في الفكر المحض ، في عالم القوانين بطابعهـــا الشمولي ، بل يحتاج ايضا الى وجود حسي يمكنـــه فيه ان يطلق العنان للاندفاعات العاطفية ولخلجات القلب ، وباختصار ، الى حياة نفسية . والفلسفة تعقل هذا التعارض بصورة بالغة العمومية ، والوسائل التي تقترحها بغية الغائه هي بدورها ذات صفة بالغة العمومية . بيد ان الانسان يصبو ، من خلال مباشرية

حياته ، الى تلبية مباشرة ايضا . وفي منظومة الحاجات الجسمانية على وجه التحديد نلاحظ اول امتصاص للتعارض المذكور . فما الجوع والعطش والتعب والاكل والشرب والشبع والنوم ، الخ ، سوى امثلة في هذه الدائرة على شبيه ذلك التعارض وعلى امتصاصه وحله . ولكن مضمون التلبية في مضمار الحاجات الجسمانية هذا يتسم بطابع متناه ومحدود ؛ فالتلبية غير مطلقة ، وسرعان ما يعقبها تجدد الحاجة . وفعل الاكل والنوم والشبع لا يعطي بحال من الاحوال نتائج نهائية ، اذ سرعان ما يعاود الجوع والتعب ظهورهما في اليوم التالي . اما في المضمار الروحي فينشد الانسان التلبية والحرية في الارادة والمعرفة ، في الافعال والمعارف . فالجاهل ليس حرا ، لانه يجد نفسه في مواجهة عالم يحتل مكانا فوقه وخارجه ، وهو له تابع، من دون ان يكون هذا العالم الغريب من صنعه ومن دون أن يشعر انه فيه في بيته . وليس لطلب المعرفة ونشدان العلم ، من ادنى الدرجات الى اعلى المستويات ، من مصدر آخر سوى هذه الحاجة التي لا تقاوم الى الخروج من حالة اللاحرية هذه ، سوى تملك العالم بالتصور والفكر . ومن جهة اخرى ، لا تعني الحرية في العمل سوى موافقة العقل الذي يقضي بأن تغدو الارادة حقيقة واقعة . وتحقيق الارادة هذا ، وفقا لمتطلبات العقل ، يتم في الدولة . ففي دولة منظمة وفقا لمتطلبات العقل ، تكون جميع القوانين والمؤسسات تحققات للارادة ، طبقا لتعييناتها الاكثر جوهرية . وبقيام دولة كهذه ، لا يعود العقل الفردي يجد في هذه المؤسسات سوى تحقيق ماهيته بالذات ، وحينما يمتثل لهذه القوانين فانه لا يمتثل في خاتمة المطاف الا لنفسه . وكثيرا ما يخلط الناس بين الحرية والعسف ؛ لكن ما العسف الا حرية لاعقلانية ، بالنظر الى ان الاختيارات والقرارات التي تنشأ عنه لا تمليها ارادة عاقلة ، بل نزوات طارئة ودوافع حسية

خارجية .

على هذا النحو تجد الحاجات الجسمانية ، وكذلك المعرفة والارادة ، تلبية فعلية في العالم ، ويكون التعارض بين الذاتي والموضوعي ، بين الحرية الداخلية والضرورة الخارجية ، قد وجد حله بملء الحرية. بيد ان مضمون هذه الحرية وهذه التلبية يبقى مع ذلك محدودا ، مما يحكم على طابعهذه وتلك بأن يبقى طابعا متناهيا . والحال انه حيثما وجد تناه ، عاود التعارض والتناقض ظهورهما ، وتبقى التلبية نسبية صرفا . صحيح ان الجانب العقلاني مني وحريتي وارادتي معترف بها في القانون وواقعه على سبيل المثال؛ فاعتباري كشخص قائم، وقائم كذلك احترامي بهذه الصفة ؛ وأنا مالك ، وما أملكه يجب أن يخصني الى الابد ؛ وحينما تتعرض ملكيتي للخطر ، يتوجب على المحكمة ان ترد الي حقوقي . لكن هذه الحرية وهذا الاعتراف لا يطالان سوى جوانب نسبية واشياء منعزلة : هذا البيت ، هذا المبلغ من المال ، هذا الحق المحدد ، هذا القانون المعين ، الخ ، وكذلك هذا العمل بعينه ، وهذا الواقع المنفرد بعينه . لكن ما ينتصب على هذا النحو أمام الوعي انما هي التفاصيل التي تقوم فيما بينها بكل تأكيد علائق تجعل منها كلا متناسقا ، غير ان هذه العلائق تندرج في مقولات نسبية وتكون مرهونة بشروط كثيرة يكون من نتيجة وجودها اما الظهور المؤقت للتلبية وإما عدم ظهورها . صحيح أن حياة الدولة هي ، في مجملها ، كلية ناجزة : فالامير، والحكومة ، والمحاكم ، والجيش ، وتنظيم المجتمع المدني ، والعشرة الاجتماعية ، الخ ، والحقوق والواجبات ، والغايات وتلبيتها ، وتنظيم التجارة ، الخ ، كل ذلك يجعل من الدولة عضوية كاملة ، ناجزة ، مضبوطة . لكن المبدأ بالذات الذي تجسد حياة الدولة واقعه والذي باسمه ينشد الانسان تلبيته ، يبقى ، كائنة ما كانت تظاهراته الخارجية والداخلية ، احادي الجانب ومجردا في ذاته . فما تتجلى فيه هو فقط الحرية

العقلانية للاراده ، هو فقط الدولة ، بل هذه الدولة الخاصة أو تلك ، اي دائرة خاصة من الوجود ، والحرية لا تتجلى فعليا الا في الواقع المنعزل لهذه الدائرة. والانسان نفسه يدرك ان الحقوق التي يحوزها ، والواجبات التي تقع على عاتقه في هذه المجالات ، والتي تتسم هي نفسها بطابع محدود ومتناه ، تحتاج ، سواء أمن وجهة النظر الموضوعية ام من وجهة نظر علاقاتها بالذات ، الى ضمانة ومصادقة اعلى واسمى .

ان ما ينشده ، من هذا المنظور ، الانسان المضغوط عليه من كل جانب بالمتناهي ، هو مضمار جوهري وسام من الحقيقة تجد فيه تعارضات العالم المتناهي وتناقضاته حلها الاخير ، كما تجد فيه الحرية تلبيتها كاملة . ولا يمكن لهذا المضمار ان يكون سوى مضمار الحقيقة في ذاتها ، وليس الحقيقة النسبية . ان الحقيقة الاكثر سموا ، الحقيقة بما هي كذلك ، هي وحدها المؤهلة لتوفيق التعارض والتناقض، تعارض الحرية والضرورة وتناقض الروح والطبيعة ، والمعرفة والموضوع ؛ وباختصار ، ان التعارض والتناقض بوجه عام ، كائنا ما كان شكلهما ، يفقدان عندئذ كل قيمتهما وكل قوتهما . وبفضل هذه الحقيقة ، يكون قد تم البرهان ، من جهة اولى ، على ان الحرية بما هي كذلك ، اي الذاتية والمعزولة عن الضرورة ، ليست حقيقية بكيفية مطلقة ، وعلى انه من غير الممكن ، من جهة ثانية ، عزو طابع مطلق الى الضرورة المنعزلة . والحال ان الوعي العادي ، العاجز عن تجاوز هذا التعارض ، يتمسك ، يأسا منه وقنوطا ، بالتناقض او ينبذه معتمدا في ذلك وسائل معينة . بيد ان الفلسفة تلج الى داخل التعيينات المتناقضة بالذات ، وتتعرفها ، بالاستناد الى مفهومها، بوصفها أحادية الجانب ، وبالتالي غير مطلقة ، ولكن في الوقت نفسه بوصفها قابلة للمصالحة والتوفيق ولاخذ مكانها في الانسجام والوحدة ، اي في الحقيقة . ومهمة الفيلسوف ان

يتأمل الحقيقة على ضوء هذا المفهوم . والحـــال انه اذا كانت الفلسفة تنظر الى كل شيء على ضوء المفاهيم ، وهذا ما يجعل منها نمط التفكير الوحيد الشامل والحقيقي ، فهذا لا يغير شيئا في واقع ان المفهوم ، اي الحقيقة في ذاتها ، شيء ، وان الوجود المطابق او غير المطابق لها شيء آخر . ففي الواقـــع المتناهي ، توجد التعيينات المطابقة للحقيقة خارج بعضها بعضا ، مما يجعلنا نواجه انفصال ما لا يقبل انفصالا بمقتضى الحقيقة .

على هذا النحو يكون الكائن الحي ، على سبيل المثال ، فردا، ولكنه فرد يجد نفسه ايضا ، من حيث هو ذات ، في تعارض مع الطبيعة اللاعضوية التي تحيط به . والحال ان المفهوم يشتمل على الاثنين كليهما في حالة تصالح ؛ غير ان الوجود المتناهـــي يفصل بينهما ويؤلف ، بحكم ذلك ، واقعا غير مطابق لا للمفهوم ولا للحقيقة . يمكننا اذن ان نقول ان المفهوم هو في كل مكان ، لكن النقطة الهامة هي ان نعرف ان كان المفهوم يتحقق بحسب حقيقته ايضا في تلك الوحدة التي تبقى فيها المظاهر الخاصـة والتعارضات قائمة بعضها بجانب بعضها الآخر ، مجردة من كل استقلال وثبات فعليين ، وبوصفها في الوقت نفسه آناء مثالية يجمع بينها اتفاق حر . ان الحقيقة والحرية والتلبية هـــي التي تؤلف الواقع الحقيقي لهذه الوحدة العليا . ومن يعش في دائرة تسودها هذه الوحدة ، يعش وفق الحقيقة ، ويساوره الاحساس بأن هذه الحقيقة هي السعادة من منظور الشعور ، وهي المعرفة من منظور الفكر ؛ وما هذه الحياة سوى الحياة في الدين . ذلك ان الدين يشكل الدائرة العامة التي يأخذ فيها الانسان علمـــا بالكلية العينية **الوحيدة** التي تتحد فيها ماهيته الخاصة وماهية الطبيعة ، وهذا الواقع الحقيقي الوحيد يتبدى له على انه القوة العليا التي تسيطر على كل ما هو خاص متناه ، والتي بفضلهـا يعود كل ما هو منقسم ومنفصل ومناقض الى الاندماج في وحدة عليا ومطلقة .

يدخل الفن هو الآخر ، وبقدر ما يهتم بالحقيقة بوصفها موضوعا مطلقا للوعي ، في نطاق الدائرة المطلقة للروح ، ويحتل على هذا النحو ، بمضمونه ، نفس المكانة التي يحتلها كل من الدين ، بأكثر معاني هذه الكلمة خصوصية ، والفلسفة . ذلك ان الفلسفة ليس لها هي الاخرى من موضوع سوى الله ، وعليه فانها لاهوت عقلاني في الجوهر وقداس إلهي تجلة للحقيقة .

لكن ان يكن لعوالم الروح الثلاثة هذه مضمون واحد ، فانها تختلف بالمقابل **بالشكل** الذي يمثل فيه للوعي ، في كل واحد من هذه العوالم الثلاثة ، الموضوع نفسه ، اي **المطلق** .

هذه الفوارق في الاشكال ترجع الى مفهوم **المطلق** بالذات . فالروح ، من حيث هو روح حقيقي ، يوجد في ذاته ولذاته ؛ اذن ليس هو ماهية مجردة خارجية عن عالم المواضيع ، بل هو موجود في داخل هذا العالم بالذات حيث يصون ويرعى في العالم المتناهي ذكرى ماهية الاشياء طرا ، الذكرى التي تسمح لهذا المتناهي بأن يدرك المتناهي ، اي نفسه ، بكيفية جوهرية ومطلقة. واول أشكال هذا الادراك معرفة **مباشرة** ، وبالتالي **حسية** ، معرفة تنظر الى كل شيء من وجهة النظر الحسية والموضوعية ، وفيها يتم ادراك **المطلق** من قبل الحدس وفهمه من قبل الشعور. اما الشكل الثاني فشكل **التصور** الواعي ؛ والثالث هو شكل **الفكر الحر** الذي هو فكر الروح المطلق .

ينتمي **الحدس الفني** الى الفن الذي يعطي الحقيقة شكل تمثيلات حسية لها ، بما هي كذلك ، معنى ومدلول يتجاوزان نطاق الدائرة الحسية الصرف ، لكن الهدف الذي يحددانه لنفسهما ، من خلال هذه الوسائل الحسية ، هو أن يجعلا الروح قابلا للتصور والادراك في كل شموليته وكونيته ، اذ ان **الوحدة** التي يشكلها هذا الروح مع الظاهرة الفردية هي على وجه التحديد التي تؤلف ماهية الجمال وتمثيله من قبل الفن . والحال

ان هذه الوحدة ، التي هي في أساس الفن ، تتحقق ايضا في دائرة التمثل ـ وليس فقط في دائرة الخارجية الحسية ـ وعلى الاخص في الشعر . ولكن حتى هذا الفن الاخير ، الذي هو اكثر الفنون روحية ، يتميز بوحدة مدلوله وشكله الفردي ، ولكن من دون ان يحول ذلك بينه وبين الوجود ايضا حيال الوعي التمثلي، الذي بفضله يدرك كل مضمون بصورة مباشرة ويغدو موضوعا تمثليا . ولنلاحظ للحال الواقعة التالية: فان يكن موضوع الفن الخاص به هو الحقيقة ، فان الروح يعجز عن جعل هذه الحقيقة قابلة للادراك بواسطة مواضيع طبيعية منعزلة ، نظير الشمس ، على سبيل المثال ، والقمر والارض والنجوم ، الخ . فجميع هذه المواضيع هي عبارة عن وجودات حسية ، ولكن جزئية وعاجزة، بحكم خصوصيتها بالذات ، عن اعطاء حدس الروحي .

اننا اذ نسلم للفن بهذه القيمة المطلقة ندع جانبا عن قصد الفكرة التي المعنا اليها اعلاه والتي مؤداها ان في طاقة الفن ان يستخدم اكثر المضامين تنوعا وان يخدم اهتمامات ليست هـي بحصر المعنى اهتماماته .

بالمقابل ، لا يندر ان يستخدم الدين الفن ليجعل الحقيقـة الدينية اكثر محسوسية واسهل منالا على الخيال ، وهذا مـا يبيح لنا ان نقول ان الفن يعمل في خدمة دائرة ليست بدائرته . لكن في كل مرة يتثبت فيها الفن ويتوكد في اسمى كمال يمكنه ادراكه ، فانه هو على وجه التحديد الذي يعطي عن الحقيقة ، باشكاله المزوقة ، انسب تعبير واكثره مطابقة لماهيتها . من هذا القبيل ان الفن كان ، لدى الاغريق على سبيل المثال ، اسمى شكل يمكن فيه للشعب ان يتصور الآلهة وان يعي الحقيقة . لذا اضحى فنانو اليونان وشعراؤها خالقي آلهتها ، اي ان الفنانين اعطوا أمتهم تصورا محددا لحياة الآلهة وافعالها، كما اعطوا الدين مضمونا محددا .

يخطىء اذن من يحسب ان هذه التصورات والانعكاسات كان

لها وجودها السابق في شكل مجرد في الوعي قبل الشعر ، بصفة معرضات وتعيينات دينية ذات طابع عام ، وانه في وقت لاحق فحسب كساها الشعراء صورا فتجملت بحلية الشعر الخارجية . بل العكس هو الصحيح : فالشعراء المأخوذون في دوامة النشاط الفني ما كان يسعهم التعبير عما يختمر في انفسهم الا في ذلك الشكل المحدد من الفن والشعر . وفي اطوار اخرى من الوعي الديني يمسي دور الفن في الدائرة الدينية محدودا اكثر بكثير ، كما ان المضمون الديني يضحي اقل قابلية للتمثيل الفني .

تلكم هي المكانة البدئية والحقيقية التي يفترض فينا ان نعينها للفن بوصفه اهتماما من اهتمامات الروح العليا .

لكن كما ان للفن في الطبيعة وفي الدوائر المتناهية من الحياة قبله . كذلك فان له بعده ، اي دائرة تتجاوز نمط فهمه وتمثيله للمطلق . فالفن يحمل في داخل ذاته حدوده ، ولا محيد امامه، بحكم ذلك . من اخلاء مكانه لأشكال من الوعي اعلى واسمى . هذا التحديد يعين ايضا المكانة التي نعزوها بوجه عام الى الفن في حياتنا الراهنة . فالفن بالنسبة الينا لم يعد اسمى الاشكال التي تؤكد فيها الحقيقة وجودها . وبصورة عامة اقلع الفكر منذ زمن بعيد عن ان يعزو الى الفن وظيفة التمثيل الحسي للالهي . هذا ما حدث لدى اليهود ولدى المحمديين على سبيل المثال ، وحتى لدى الاغريق ، وذلك ما دام افلاطون قد وقف موقف المعارضة الحازمة من آلهة هوميروس وهزيودوس (1) . ولدى كل شعب ادرك درجة متقدمة من الحضارة ، تأتي بوجه العموم

---

1 ـ هزيودوس : شاعر يوناني من بداية القرن الثامن ق م . له اشعار تعليمية ادبية تعرف بـ «الاشغال والايام» . «م»

ساعة يتمخض فيها الفن عن شيء يتجاوزه ويتخطاه . ومن ذلك، على سبيل المثال ، ان العناصر التاريخية في المسيحية ، كظهور المسيح وحياته وموته ، قد اتاحت للفن ، وبخاصـــة الرسم ، فرصا عديدة للتفتح والازدهار ، على اعتبار ان الكنيسة نفسها يسرت له سلوك هذا الطريق وشجعته عليه ؛ لكن حينما تمخضت الحركة المؤيدة للعلم والبحث ، وكذلك الحاجة الى الروحية ، عن الاصلاح الديني البروتستانتي ، تجرد التصور الديني بدوره من طابعه الحسي واتجه نحو داخلية النفس والفكر . على هذا النحو ، فان بعد الفن يتمثل في ان الروح تلازمه الحاجة الى الا يعترف بصفة الحقيقة الحقة الا للحقيقة التي يكتشفها في داخل ذاته . والفن في بداياته يعطي انطباعا بالسر والغموض ويثير لدى الناس شعورا بالاسف نفسره بأن منتجاته قد عجزت عن اعطاء تمثيل حسي وشامل لكل مضمونها . لكن حين يجد هذا المضمون في الفن تمثيله التام الكامل ، يشيح الروح ، الذي يرنو بنظره الى ما هو أبعد ، عن هذه الموضوعية ليفرغ من جديد لنفسه . وهذا ما يحدث في ايامنا . ومن المباح لنا ان نأمل الا يكف الفن عن الارتقاء والتسامي والتجود ، لكن شكله كف عن تلبية حاجة الروح الاسمى . فمبلغا ما بلغ ايماننا بالتفوق الذي لا يضاهى لصور الآلهة الاغريقية ، ومهما تكن الرفعة والجودة اللتين بهمـا مثّل الله الاب والمسيح ومريم العذراء ، فان الاعجاب الـــذي يخامرنا لمرأى هذه التماثيل والصور يعجز عن حملنا علـــى الركوع .

ان اقرب مضمار يتجاوز ملكوت الفن هو مضمار الدين . فوعي الدين يأخذ شكل التصور ، فينتقل المطلق من موضوعية الفن الى داخلية الذات ويمثل للتصور بكيفية ذاتيـــة ، بحيث يغدو القلب والنفس ، اي الذاتية بوجه عام ، اللحظة الرئيسية ، وبوسعنا وصف تقدم الفن هذا نحو الدين بالقول ان الفن لا يمثل سوى جانب **واحد** من الوعي الديني . وبالفعل ، واذا كان العمل

الفني يمثل الحقيقة ، الروح ، في شكل حسي ، شكل موضوع، ويرى في هذا التمثيل التعبير المطابق عن **المطلق** ، فان الدين يضيف الى ذلك التقوى التي تشكل الموقف الداخلي تجاهالموضوع المطلق . والحق ان التقوى غريبة عن الفن بما هو كذلك . فالتقوى تتأتى عن كون الذات تسمح بأن يدلف الى داخلها ما يرمي الفن الىجعله موضوعيا بالنسبة الى الحساسية الخارجية، وتتماهى معه بحيث تغدو داخلية التصور وحميمية الشعور العنصر الاساسي في وجود المطلق . ان التقوى هي عبادة التواصل والاتحاد في أصفى اشكالها واكثرها حميمية وذاتية ؛ عبادة يتم فيها ، ان جاز التعبير ، **امتصاص** الموضوعية **وهضمها**، ويغدو مضمونها ، بعد تجرده من هذه الموضوعية ، مُلك القلب والنفس .

اخيرا ، تمثل **الفلسفة الشكل الثالث** للروح المطلق . ذلك ان الدين ، الذي يتجلى فيه الله في البداية للوعي كموضوع خارجي ـ اذ لا مناص للمرء من ان يتعلم اولا ما هو الله وكيف تجلى ويتجلى ـ يشكل بالتأكيد عنصرا داخليا يحفز على الاتحاد ويملؤه ، لكن الداخلية التي تميز تقوى النفس والتصور ليست الشكل الاسمى للداخلية . انَّ الشكل الاصفى للمعرفة هو **الفكر** الحر ، الفكر الذي بفضله يتخذ العلم لنفسه المضمون ذاته ويغدو بالتالي العبادة الاكثر روحية ، بمعنى ان الفكر يدلل على قدرته على ان يتملك ويدرك ما هو مقدر عليه ، لولا ذلك ، ان يبقى مضمون التصور والشعور . على هذا النحو يلقى الفن والدين اتحادهما في **الفلسفة** : الاتحاد ، من جهة اولى ، بين **موضوعية** الفن الذي ان يكن قد فقد جانبه الحسي ، فقد وجد تعويضا عن هذه الخسارة في الشكل الاسمى للموضوعي ، أعني في الفكر ، ومن الجهة الثانية ، بين **ذاتية** الدين التي تطهرت وتصفّت لتغدو **ذاتية** الفكر . وبالفعل ، يشكل الفكر الذاتية الاكثر حميمية والاكثر أصالة ؛ والفكرة

الحقة ، التي هي في الوقت نفسه العمومية الاكثر كمالا والاكثر موضوعية ، لا تسمح لغير الفكر بأن يعقلها كما هي .

لا مناص لذا من الاكتفاء هنا بهذه الملاحظات القليلة عن الفروق بين الفن والدين والفلسفة .

ان الوعي الحسي هو الاول لدى الانسان من حيث الترتيب الزمني ، وهو الوعي الذي يسبق كل وعي آخر . لذا كان الدين ، في أقدم أطواره ، دينا يحتل فيه الفن ومنتجاته المحسوسة مكانة بالغة الاهمية ، ان لم نقل أهم مكانة على الاطلاق . وانما في دين الروح فحسب يغدو الله ، من حيث هو روح ، موضوعا لوعي أسمى ، ويتم تصوره على نحو اكثر اتصالا بالفكر ، مما يقيم في الوقت نفسه الدليل على ان التظاهرات الحسية للحقيقة لا تطابق الروح بما هو كذلك .

والآن ، وقد بتنا نعلم ما المكانة التي يشغلها الفن في مضمار الروح ، وما المكانة التي تشغلها فلسفة الفن بين سائر فروع الفلسفة ، يتعين علينا ان نتصدى في هذا القسم العام لبحث فكرة الفن العامة .

- ٢ -

الفكرة . الواقع . الواقع الحي

سوف نرى الآن الى الفكرة من خلال تعييناتها الاخرى ، وعلى الاخص الفكرة من حيث هي **مثال** . فالفكرة هي وحدة المفهوم والواقع . المفهوم هو النفس ، والواقع هو الغلاف الجسمي . والمفهوم المتحقق واقعا هو الفكرة . ذلكم هو التعريف المجرد . لكننا نخطىء لو حسبنا ان المفهوم والواقع ، المتحدين

في المثال ، يبطل الواحد منهما مفعول الآخر ، نظير جسمين كيمياويين اذا تراكبا فقد كل منهما صفاته الخاصة . كلا ، ان المفهوم هو الذي يقرر كل شيء . فهو الذي يمثل ، في الفكرة ، الوحدة ويؤدي ، بحكم ذلك ، الدور الراجح . والمفهوم باتحاده بالواقع في الفكرة . لا يقدم له اي تنازل ؛ فهو بالاساس ومن تلقاء ذاته وبحكم طبيعته الخاصة وحدة ، ومن ذاته يولد الواقع الذي فيه وبه يوالي انبساطه ، مع بقائه مماثلا لنفسه ، من دون ان يتنازل قيد انملة عن ماهيته . ان المفهوم يبقى كما هو بلا تغيير كعنصر راجح ، بينما يفقد الحامض، على سبيل المثال، حموضته في التفاعلات الكيمياوية التي تؤدي الى إبطال مفعوله .

الفكرة اذن هي الواقعي بوجه عام ، ولا شيء غير الواقعي . وما هو واقعي يتجلى باديء ذي بدء بصفته ذا وجود خارجي ، بصفته واقعا حسا ؛ لكن الواقعي الحسي ما هو بحقيقي ولا بواقعي حقا الا بقدر ما يطابق المفهوم . فآنئذ فقط يكون حقيقيا، لا بالمعنى الذاتي ، معنى التطابق بين تصوراتي والاشياء الموجودة، بل بالمعنى الموضوعي ، معنى التطابق بين موضوع خارجي او الانا الواقعي وبين المفهوم . وكل وجود خارجي لا يكون حقيقيا الا بقدر ما يطابق المفهوم ؛ أما اذا لم يطابقه فانه يبقى عبارة عن تظاهرة ، هذا صحيح ، ولكنها تظاهرة لا تحقق مفهومها ، بل هي شيء مغاير له .

غير ان المفهوم ينطوي على تعيينات : فقد يكون مجردا وقد يكون عينيا . انه عيني من حيث هو وحدة مواضيع شتى . واذا كان عينيا ، فانما من حيث ان الفروق المتعينة التي ينطوي عليها توجد فيه في حالة تعارض حاد ؛ فهو وحدة الفروق التي هي من طبيعة ذاتية فكروية idéelle ما دامت ماثلة في المفهوم ولم يُعبر عنها في الواقع . وما دام لا وجود لهذه الوحدة الا في المفهوم ، فهي التصور الذاتي لأناي ؛ فلكأن تعددية الفروق

مضغوطة في شخصي . لكن المواضيع لا توجد في الواقع في حالة مضغوطة ، وانما هي منفصلة بعضها عن بعض . أن لدينا مفهوما عن شيء ما . وليس للمفهوم من وجود حر الا لدى الانسان ، في وعيه . بينما هو غائص في واقعه في الاشياء اللاعضوية، نظير الشمس، او لدى الكائنات الحية غير الانسانية.

وفي المفهوم كمفهوم ،تبقى التعيينات بسيطة وفكروية : وعلى هذا النحو فان ما نسميه نفسا او ذاتا ليس سوى المفهوم ذاته في وجوده الحر . انا اعلم انني احمل في نفسي كثرة كثيرة من التصورات ، من الافكار ؛ لكن هذا المضمون . ما دام في نفسي ولذاته . هو بلا جسم ؛ وذو تلاحم لامادي . فكروي محض . انني عالم من تصورات ، وهذا العالم حبيس في **الانا** البسيط . وما لم يتخط المفهوم حدود الانا ، يبقَ في دائرة المثالية idéalité ويجعل بالتالي **الانا** شفافا تجاه نفسه، ويعرض له انعكاسه الخاص . لكن التعيينات منفصلة في الواقع ، ومشتملة على تشكيلة كبيرة من الاشكال ؛ وهي عديدة وتبدو مستقلة بعضها عن بعض . لقد قلنا ان المفهوم يطابق النفس . وان الواقع يطابق العنصر الجسماني . لكن هذا العنصر يوجد في المكان . مما يترتب عليه انفصال اجزائه . عندئذ تخرج الفروق المجتمعة في المفهوم من دائرة المثالية ؛ من دائرة **الانا** ؛ فيؤكد كل منها استقلاله عن الباقي ، وبهذا تكون الاجزاء خارج بعضها بعضا وإلى جانب بعضها بعضا . ولدينا على ذلك مثال في بذرة الشجرة . ففي البذرة ، هذه النقطة الصغيرة التي ليست مع ذلك بنقطة هندسية ؛ في هذا الجسم الصغير الذي هو وحده لا يوجد فيها بعد اي تمايز او يوجد فيها مجرد تمايز لا يذكر ، تمثل سلفا جميع تعيينات الشجرة المقبلة . والشجرة كلها محتواة في البذرة بحسب مثاليتها . وحين تنمو البذرة لتغدو شجرة ، يمسي امامنا **واقع** البذرة . والبذرة ، من حيث هي رشيم ، هي **المفهوم** ، والشجرة هي **الواقع** . وكل مفهوم الشجرة يتمثل

في رشيمها ؛ وما الشجرة سوى بيان المفهوم ، وحدة هوية المفهوم والواقع .

ان الحياة ، الواحدة ،التي تسري في الشجرة ، في الاغصان ، في الاوراق والثمار ، تشكل مفهومها ، في حالة الواقع الحي . والرشيم يحتوي على التعيينات كافة . ولكن هذه التعيينات لا توجد فيه الا في ذاتها . انه يحتوي **بالقوة** Potentio على ما ينبدى في المكان واقعا Actu . هذه الجذع . هذا الصنف من الاوراق . من الاغصان ، رائحة الزهور هذه . نكهة الثمار هذه ، هذا كله وكل ما هو في الشجرة موجود سلفا في الرسيم . ومع ذلك لا نميز في هذا الاخير شيئا، ولا حتى بواسطة المجهر . وبوسعنا ان نتصور التعيينات الموجودة في الرسيم على انها قوى في غاية من البساطة .

اما فيما يتعلق بطبيعة **المفهوم بما هو كذلك** . ففي مقدورنا القول انه لا يمثل **الوحدة المجردة** ، بالمقابلة مع الفروق الموجودة في الواقع ؛ ولكنه **من الاساس** ، ومن حيث هو مفهوم ، وحدة التعيينات المتمايزه . وبعبارة اخرى ، كلية عينية . على هذا النحو يجب انترى في التصورات التيمن نظير **الانسان والازرق**، الخ . لا مفاهيم . وانما قبل كل شيء تصورات عامة ومجردة لا تضحي مفاهيم الا حين تشتمل على عناصر متمايزة في حالة وحدة . وهذه الوحدة ، التي تجد تعيينها في داخل ذاتها ، هي التي تشكل المفهوم . وان يكن لتصور «الازرق» ، من حيث هو لون . مفهوم هو الوحدة النوعية للفاتح والغامق ، وان يكن تصور «الانسان» يشتمل على مقابلة بين العقل والحساسية ، بين الجسم والروح ؛ فلا يجوز ان نرى في الانسان محض مزيج من هذه العناصر ، كما لو انها لامبالية بعضها حيال بعضها الآخر، بل ينبغي ان نعتبره محققا ، طبقا لمفهومه ، الوحدة العينية والمتوسطة لهذه العناصر . غير ان وحدة التعيينات ، المتحققة

في المفهوم ، هي ذات طابع مطلق للغاية الى حد ان هـــذه التعيينات ليست بذاتها شيئا ولا تفسح مجالا لاستعمالها على حدة ، لان استعمالها على هذا النحو يعني تمزيق وحدتها . لذا يحتوي المفهوم على جميع تعييناته في شكل هذه الوحدة وهذه الكينونة الفكرويتين اللتين تسبغان عليه طابع الذاتية الذي بـه يتميز عن الواقعي العيني .

اما التعيينات الاخرى الخاصة بالمفهوم ، على اعتبار انهـا ملازمة لطبيعته بالذات ، فهي : **الكلي والخصوصي والفردي** . وكل واحد من هذه التعيينات ينقلب الى محض تجريد أحادي الجانب فيما اذا اخذناه على حدة . لكن هذه التعيينات لا تندرج في المفهوم بوصفها أحادية الجانب ، اذ فيه على وجه التحديـد تتحقق وحدتها الفكروية . المفهوم هو اذن الكلي : العام الذي ينفي نفسه بنفسه ، من جهة اولى ، لصالح التعين والخصوصي، ويبادر للحال من الجهة الثانية الى الغـــاء هذا الخصوصي ، بوصفه نفي الكلي . ذلك ان الكلي لا يفضي ، في الخصوصـي الذي هو معلول لتمايزه ، الى اي **مطلق** آخر ، ويكون مرغما ، لهذا السبب ، على اعادة بناء وحدة الخصوصي مع ذاته ، اي مع الكلي . والمفهوم ، بعوداته هذه الى ذاته ، هو نفي بلا غاية ؛ نفي لا يستند الى شيء آخر ، اي الى شيء خارجي عن المفهوم ، لكنه معلول لتعين ذاتي لهذا المفهوم ، بحيث ان هـــذا الاخير ، بنفيه نفسه بنفسه ، يصون وحدته الايجابية ويبقى هو ذاته . ذالكم هو شأن الفردية الحقيقية ، من حيث هي شمولية منغلقة على نفسها ، بخصوصياتها كافة . وخير برهان على طبيعة المفهوم هذه يقدمه ما قلناه آنفا بصدد ماهية الروح .

بفضل هذا اللاتناهي في ذاته ، يكون المفهوم بما هو كذلك، ومن تلقاء ذاته ، كلية ، اذ ينطوي على وحدة تستمـــر عبر التغيرات وبالرغم منها ، وبالتالي على الحرية التي بفضلها يكون كل نفي تعينا ذاتيا ، وليس تحديدا مفروضا من الخارج . لكن

المفهوم ، بكونه تلك الكلمة ، يحتوي من الاساس على كل مــا سيتظاهر في الواقع وعلى كل ما ستعيده الفكرة ، بفضــل التوسط ، الى الوحدة . وعليه ، فان اولئك الذين يتصورون أن الفكرة شيء مغاير للمفهوم ، شيء خاص وخصوصي ، لا يعرفون الطبيعة الحقيقية لا للفكرة ولا للمفهوم . غير ان هذا لا يعني ان المفهوم لا يختلف عن الفكرة ، وذلك من حيث انه يمثل التخصص تمثيلا مجردا، على اعتبار ان ما هو دقيق وعيني في المفهوم تمثله الوحدة والشمولية الفكرويتان اللتان هما عنصر من عناصر المفهوم.

بالرغم من ذلك يبقى المفهوم ذاتـــه أحادي الجانب بعد ، لانطوائه على عيب محدد وهو انه ، على كونه كلية ، لا يشجع النطور الحر الا نحو الوحدة والشمولية. لكن بما ان احاديــة الجانب هذه لا تتفق مع ماهية المفهوم الخاصة ، نراه يبادر الى الغائها ليبقى مطابقا لما هو مفهومه الخاص . هو ينفي اذن نفسه بنفسه على وجه التحديد من حيث هو وحدة وكونية ، ويحول الذاتية الفكروية لهذه الوحدة وهذه الكونية الى **موضوعية** واقعية ومستقلة . يطرح اذن المفهوم نفسه كموضوعية ، بمقتضى نشاطه الخاص .

اذن ليست الموضوعية المنظور اليها في ذاتها شيئا آخــر سوى المفهوم في واقعه ، المفهوم في شكل تخصص مستقــل وتمايز واقعي لجميع العناصر والآناء التي يتألف منها والتي كانت وحدتها الفكروية هي وحدة المفهوم **الذاتي** .

والحال انه ما دام المفهوم هو وحده المؤهل لان يكتســي بوجود واقعي في الموضوعية ، فان هذه الاخيرة هي المرشحة لان تسبغ عليه طابع الواقعية . لكن المفهوم ــ وقد تقدم بنا قــول ذلك ــ يحتوي الوحدة الفكروية بتوسط آنائها الخصوصية . وعليه ، لا بد للوحدة المفهومية للخصوصيات ان تعيد بناء نفسها في داخل التباينات التي تفصل فيما بينها في الواقع . وتكمن

قوة المفهوم على وجه التحديد في كونه يظهر ويصون وحدته عبر الواقع بالذات وفي داخل هذا الواقع ، بدل ان يفقد سمولبته ويخسرها بتشتته في الواقع . وانما على هـذا النحو فحسب يمثل الكلية الواقعية والحقيقية .

هذه الكلية هي **الفكرة** التي لا تطابق فحسب الوحده الفكروية والذاتية للمفهوم ، بل كذلك موضوعيته ؛ هذه الموضوعية التي فيها يرجع المفهوم الى نفسه ، من دون ان يكون هناك ادنـى تعارض بينهاوبين المفهوم. ومن وجهة نظر المظهر الذاتي والمظهر الموضوعي على حد سواء للمفهوم ، فان الفكرة هي **كل** . لكنها في الوقت نفسه الوفاق المتجدد والمجدد باستمرار لجميـع الكليات الجزئية ، ووحدتها المتوسطة . وانما على هذا النحو فحسب تكون الفكرة حقيقة ، الحقيقة كلها .

كل ما هو موجود ليس اذن حقيقيا الا من حيث انه فكرة ؛ لان الفكرة وحدها هي التي لها وجود واقعي حقا . فهذه الظاهرة او تلك ظاهرة حقيقية ، لا لان لها وجودا خارجيا او داخليا ، او لانها واقع بوجه عام ، وانما بقدر ما يكون واقعها مطابقا للمفهوم. فعندئذ ، وعندئذ فحسب يغدو **ما هو كائن** واقعيا وحقيقيا . حقيقيا لا بالمعنى الذاتي للكلمة ، اي بمعنى التوافق مع تصوراتي؛ بل بالمعنى **الموضوعي** ، على اعتبار ان الانا او اي موضوع خارجي او فعل او حدث أو حالة ما هي ، بواقعيتها ، سوى تحقيـق المفهوم بالذات . فاذا لم تتوفر وحدة الهوية هذه بين الواقعي والمفهوم ، امسى ما هو موجود محض ظاهر يتموضع فيه ، بدل المفهوم الكامل ، جانب مجرد منه فحسب ؛ جانب يستقل بنفسه عن الوحدة والكلية ، ويغلو في هذا الاتجاه الى حد تبني موقف معارض من المفهوم الحقيقي . وعلى هذا النحو فان الواقـع الموافق للمفهوم هو وحده الواقع الحقيقي ، وهذا من حيث هو

تظاهر الفكرة ذاتها .

***

عندما نقول اذن ان الجمال فكرة ، نقصد بذلك ان الجمال والحقيقة شيء واحد . فالجميل لا بد ، بالفعل ، ان يكون حقيقيا في ذاته . لكن لو أمعنا النظر في المسالة عن كثب ، للاحظنا فرقا بين الجميل والحقيقي . فالفكرة ، بالفعل ، حقيقية ، لانهـــا متصورة في الفكر بصفتها هذه ، بمقتضى طبيعتها ومن وجهـة نظر شموليتها. وما يعرض نفسه للفكر في هذه الحال ليس الفكرة في وجودها الحسي والخارجي ، ولكن في شموليتها . غير ان المفروض بالفكرة ايضا ان تحقق نفسها خارجيا وان تحوز وجودا محددا ، من حيث هي موضوعية طبيعية وروحية . والحقيقي ، بما هو كذلك ، يوجد ايضا ، اي بتظهيره ذاته. وبقدر ما يعرض نفسه ، وقد تظهر على هذا النحو ، للوعي ايضا ، وبقدر ما يبقى المفهوم غير قابل للانفصال عن تظاهره الخارجي ،فان الفكرة لا تكون **حقيقية** فحسب ، بل **جميلة** كذلك . على هذا النحو يتحدد الجميل بأنه **التظاهر الحسي** للفكرة . ولا يحتفظ الحســي والموضوعية بأي استقلال في الجمال ؛ فالمفروض بهما كليهما ان يتخليا عن مباشرية كينونتهما ، وذلك ما داما مطروحين على انهما وجود وموضوعية للمفهوم ، على انهمـــا واقع يمثل ، فـــي موضوعيته ، المفهوم من حيث انه لا يشكل وهذه الموضوعيـــة سوى كل واحد ، اي على انهما تظاهر للمفهوم .

لذا تعجز ملكة الفهم عن ادراك الجمال ، لان ملكة الفهم ، بدل ان تسعى الى بلوغ هذ الوحدة ، تبقي على مختلف العناصر التي تتألف منها هذه الاخيرة في حالة انفصال واستقلال بعضها عن بعض . وبالنظر الى ان الواقع شيء مغاير للمثالية، والـــى ان الحسي شيء مغاير للمفهوم ، والى أن الموضوعي شيء مغايـــر

للذاتي ، فان هذه المتعارضات لا يفترض فيها ، بحسب ملكـة الفهم ، أن تجتمع وتتحد معا . على هذا النحو يكون الـــداب الدائب على الدوام لملكة الفهم هو المتناهي، الاحادي الجانب ، اللاحقيقي . أما الجميل فهو بذاته ، على العكس ، لامتناه وحر . صحيح انه من الممكن ان يكون له مضمون خصوصي ، وبالتالي محدود ، غير ان هذا المضمون يظل يتبدى مع ذلك كواقع لامتناه في ذاته وُيبقى محبوا بوجود حر : ذلكان الجميل هو علـــى الدوام المفهوم الذي ، بدل ان يتناقض مع موضوعيته بمعارضته اياها بتناه مجرد وأحادي الجانب ، يتداخل وهذه الموضوعيـة ويصبح ، بفضل هذه الوحدة المحايثة ، لامتناهيـــا في ذاته . كذلك فان المفهوم ، بحكم من انه يبث الحياة في الوجود الواقعي الذي عن طريقه يتظاهر ، يتمتع بحرية مقصور استهلاكها علـى ذاته . وبالفعل ، انه لا يسمح للجانب الخارجي من الجميل بأن يتبع قوانين خاصة به ، بل يعين له تمفصله ومظهره الظاهر ، وبفضل ذلك تحديدا يحقق الوفاق مع ذاته ، وهو الوفاق الذي يشكل ماهية الجميل . غير ان الذاتية ، النفس ، الفردية هي التيتقدم لهذا الوفاق رباطه ، وهي التي تمثل القوة التي تبقي عليه ساري المفعول .

لهذا السبب لا يكون للجميل ، منظورا اليه في صلاتـــه بالروح الذاتي ، من وجود لا بالنسبة الى الذكاء المحروم مـــن الحرية والسادر في تناهيه ، ولا بالنسبة ألى الارادة المتناهية بدورها .

ومن حيث اننا ذكاء متناه ، فاننا نتأثر بالمواضيع الخارجية والداخلية ، نراقبها ، ندركها ادراكا حسيا ، ندعها تصل الـى تصورنا ، الى حدسنا ، وحتى الى تجريدات فهمنا المفكر الذي يحولها الى عمومية مجردة . والطابع المتناهي وغير الحر لجميع هذه العمليات يرجع الى اعتبار هذه المواضيع مستقلة . ولهذا

السبب نقفو اثر المواضيع ، ندعها تفعل فعلها ، ان جاز التعبير، ونبقي تصورنا مشدودا الى تصديق المواضيع . اقناعا منا بان المواضيع لا يمكن ادراكها على وجهها الصحيح الا بشرط وقوفنا منها موقفا سلبيا . فنحد كل نشاطنا بالمجهود الانتباهي التشكلي، ونبقى في حالة استنكاف سلبي حيال مجهود التخيل ، ونتجرد من كل حكم مسبق ، من كل فكرة مسبقة التصور . وفيما نعزو الى المواضيع هذه الحرية ، ننكر على الادراك الذاتي كل حريه . وبالفعل ، ان المضمون يغدو بالنسبة الى الادراك الذاتي **معطى** . بحيث ينوب مناب التعيين الذاتي التلقي المحض، الادراك البسيط للموضوعية الموجودة . على هذا النحو لا يكون ثمة من سبيـــل الى بلوغ الحرية الا بالخضوع للذاتية .

على هذا المنوال تجري الامور في حالة **الارادة**. ولكن بالانجاه المعاكس . فمن منظور الارادة تكمن الاهتمامات والغايات والنيات والقرارات في **الذات** التي تسعى الى توكيدها ضد كينونـــــة المواضيع وخواصهـــا . وهذه الغايات والنيـــات والقرارات والاهتمامات لا يمكن تحقيقها الا بقدر ما تلغي الاراده المواضيع ، او تعدلها ، او تنشئها ، او تضفي عليها شكلا معينا ؛ او تزيــل صفاتها ، او تدعها تفعل بعضها في بعض: وعلى سبيل المثال فعل الماء في النار ، والنار في الحديد ، والحديـــــد في الخشب . وهكذا دواليك . وهذه المرة نجد انفسنا في مواجهة مواضيع فقدت استقلالها ، فوضعتها الذات في خدمتها : ونظرت اليها وعاملتها على انها **منافع** ، اي على ان مفهومها وغايتها لا يكمنان فيها ، وانما في الذات ، بحيث ان طابعها الاساسي يتمثل في كونها وسائل في خدمة غايات ذاتية . وبذلك يكون حدا العلاقة قد تبادلا دورهما : فالمواضيع قد فقدت حريتها ، والـــذوات امست حرة .

في الواقع ، وسواء اتعلق الامر بالارادة ام بملكة الفهم ، فان حدي العلاقة هما بدورهما متناهيان وأحاديا الجانب ، ومـــا

حرية اي حد من الحدين سوى حرية مفترضة .

الذات متناهية وغير حرة **نظريا** ، بسبب المواضيع المفروض انها مستقلة ؛ **وعمليا** ،بسبب الطابع الاحادي الجانب للصراع والتناقض القائمين سواء ابين الغايات الداخلية ام بين النزوات والاهواء الناشئة عن ظروف خارجية ؛ والى ذلك ينبغي ان نضيف ايضا المقاومة التي تبديها المواضيع . وانما في انفصال الحدين ، المواضيع والذاتية ، وفي تعارضهما ، يكمن المبدأ الذي عليه تقوم هذه العلاقة والذي يعتبر هو المفهوم الحقيقي .

هذا التناهي عينه وهذا الغياب للحرية عينه يسمان الموضوع بميسمهما في الحالتين قيد النظر . **فنظريا** ، ما استقلال الموضوع الا ظاهري ، بصرف النظر عما نعتقده بصدده . وفي الموضوعية لا يوجد المفهوم ، من حيث هو وحدةوشمو ليه **ذاتيتان**، في المواضيع ذاتها وللمواضيع ذاتها . بل هو في خارجها. وبالنظر الى خارجية المفاهيم هذه ، لا يكون من وجود لكل موضوع ، بحكم ذلك ، الا باعتباره خصوصية خالصة ؛ فهو متوجه نحو الخارج بتنوعه ومعرّض ، تحت تأثير ظروف كثيرة، للتغير والعنف والزوال ، بفعل تأثير مواضيع اخرى عليه . **وعمليا** ، فان تبعية المواضيع هذه مقررة بوضوح ، مما يبقي مقاومة المواضيع للارادة نسبية ، بمعنى ان هذه المواضيع لا تملك القوة اللازمة لتفوز بالغلبة ، ولتؤكد في نهاية المطاف استقلالها الذاتي .

ان وجهتي النظر الاثنتين تلتقيان وتلتحمان في النظر الى المواضيع من حيث هي جميلة . فأحاديةالجانب التي تميز كلا منهما ، في تطبيقها ان على الذات وان على الموضوع ، تنحى جانبا . ومن ثم ينتفي تناهي كل منهما وتلتفي لاحريته .

وبالفعل ، ان الموضوع لا يعود ينظر اليه ، من وجهة النظر **النظرية** ، بوصفه شيئا لا يوجد الا وجودا منعزلا ، ولا يكون

مفهومه بالتالي الا مفهوما ذاتيا خارج موضوعيته ؛ لا يعود ينظر اليه بوصفه منطويا ، في واقعه الخصوصي ، على سلوكيات بالغة التنوع، متشتتة في اتجاهات بالغة التباين، بحسب هوى الظروف الخارجية : فالموضوع **الجميل** يظهر للعيان ، في ما هو عليه وكما هو عليه ، مفهومه الخاص وكأنه متحقق . ويمثل للنظر بالتالي في كل وحدته الحية والذاتية . على هذا الاساس يكون الموضوع قد تخلى عن توجهه الى الخارج ، قد وضع حدا لتبعيته لمواضيع اخرى وحول ، بالنسبة الى من يتأمله ، تناهيه غير الحر الى لاتناه حر .

من جهته يكف الانا عن ان يكون ، نسبة الى الموضوع ، تجريدا محضا ، لا قدرة له الا على جهود انتباهية وحدوس حسية . ومؤهلا لان يلاحظ ويحول الحدوس والملاحظات المنعزلة الى افكار مجردة . انه يحول نفسه بنفسه الى عيني في الموضوع ، بتحقيقه وحدة المفهوم والموضوع ، وباعطائه هذين العنصرين شكلا اكثر عيانية ، وبصهره في بوتقة واحدة ما كان لحد الان منفصلا ، وبالتالي مجردا : الانا والموضوع .

ومن وجهة النظر **العملية** ينطوي تأمل الجميل ، كما رأينا آنفا ، على ما يمكن ان نسميه بانسحاب الرغبة ؛ فالذات تتخلى عن غاياتها الموجهة ضد الموضوع وتعتبر هذا الاخير من الان فصاعدا مستقلا بذاته ، غاية في ذاتها . على هذا النحو يلتغي الطابع المتناهي الصرف للموضوع . هذا الطابع الذي كان يوجب النظر الى الموضوع على انه وسيلة نافعة برسم غايات خارجية ، والذي كان مرغما ، بحكم عجزه عن مجابهة هذه الغايات بأكثر من مقاومة غائبة عنها الحرية ، على الاذعان لهذه الغايات وعلى تبنيها وكأنها غاياته . وفي الوقت نفسه يتلاشى الموقف العديم الحرية الذي تقفه الذات ، على اعتبار انها تقلع عن التمييز بين الحدوس الذاتية ، الخ ، وبين المواد والوسائل ، وعلى اعتبار انها تكف عن الاكتفاء، في تحقيقها لغايات ذاتية في المواضيع ،

بالعلاقة المتناهية لوجوب الفعل المحض ، بل ينتصب امامهـــا المفهوم والغاية وقد تحققا ملء التحقق .

لهذا يكون تأمل الجميل فعلا تحرريا . تثمينا للمواضيـــع بوصفها حرة ولامتناهية في ذاتها ، خارج كل رغبة في امتلاكها واستعمالها برسم حاجات ومقاصد متناهية .

وللسبب عينه يبدو لنا الموضوع ؛ من حيث هو جميل ؛ حرا من كل اكراه وإلزام من جانبنا ؛ وبمنجى من كل مســاس عدائي به من جانب الاشياء الخارجية التي لا تملك حياله ان تحرك ساكنا .

انه لمن ماهية الجميل ؛ بالفعل ، الا يكون الموضوع الممنع بهذه الصفة مدينا بشيء لتأثيرات خارجية . فمفهومه وغايتـــه ونفسه ، وكذلك تعينه وتنوعه وواقعه الخارجي وجه العموم ؛ يكمن مصدرها جميعا في داخله ؛ وذلك ما دام يستمد حقيقته من وحدته المحايثة ومن توافق مفهومه مع كينونتــه . وبما ان المفهوم نفسه يشكل ، من جهة اخرى ، العنصر العيني . فــان واقعه يظهر بدوره كتكوين مكتمل في جميع اجزائه التي تؤلف . من جانبها ، وحدة فكروية محبوة بنفس وروح . والتوافق بين المفهوم والتظاهر الخارجي يعني تداخلا حقيقيا . لذا لا يتبدى الشكل والوجه للعيان منفصلين عن الجوهر الخارجي او نتاجين ميكانيكيين ينعين عليهما ان يخدما غايات مباينة ؛ بل يظهـــران كشكلين محايثين للواقع ، طبقا لمفهوم هذا الاخـــير ، محققين بنفسيهما لتظهيرهما الخارجي. لكن ان تكن الجوانب الخصوصية من المواضيع الجميلة واجزاؤها واعضاؤها تجتمع وتلتئم شملا لتشكل الوحدة الفكروية لمفهومها وان تكن تظهر للعيان هــــذه الوحدة ، فلا مفر على كل حال من ان يتم هذا التوافق بكيفية يمكن معها للاجزاء التي تحققه ان تحتفظ حيال بعضها بعضــــا بظاهر حرية مستقلة بذاتها ، وبعبارة اخرى ، لا يفترض فيها ان تشكل وحدة فكروية كما في **المفهوم بما هو كذلك** فحسب ، بل

ان نظهر العيان ايضا : ومن جانب من الجوانب ، واقعهـــا المستقل بذاته . والمفروض فى الموضوع الذي يتمتع بصفــة الجمال أن يخضع في آن معا لاضرورة التى يفترضها المفهــوم والتي تتمثل في ترابط جوانبه الخصوصية وتبعيتها لبعضهــا بعضا، ولدرجة محددة من **الحرية** تتيح لهذه الجوانب الخصوصية ان تظهر بمظهر الموجودة بذاتها ، **وليس فقط برسم الوحدة** .
ان الضرورة كضروره تتظاهر في العلاقات القائمة بين الجوانب الخصوصية المترابطة على نحو يستحضر معه كل واحد منهـا الاخر للحال ومباشرة . ومن المؤكد ان ضرورة كهذه لا يجوز ان تغيب عن المواضيع المعدوده جميلة ، لكنها ، بدلا من أن تظهـر فيها في شكل ضرورة ، ملزمة بأن تحتجب فيها تحت ظاهـر عرضية غير قصدية . وبالفعل ، ولو لم يكن كذلك هو واقــع الحال ، لفقدت الاجزاء الواقعية الخصوصية امتياز وجودهــا بتعقل وانعها الخاص ايضا ، ولبدا عليها وكأنها تعمل فقط في خدمه وحدتها الفكروية وبرسمها ، وفي حالة خضوع مجرد لهذه الوحدة .

اذن بفضل تلك الحرية وذلك اللاتناهي اللازمين لمفهــوم الجمال والجمال الموضوعي ولتأمله الذاتي على حد سواء ، يخرج الجميل من الدائرة النسبية للشروط المتناهية ليدلف الى مملكة الفكرة والحقيقة .

– ٣ –

الفكرة المتحققة في العالم الخارجي
الجمال في الطبيعة

الجمال هو الفكرة المتصوَّرة كوحدة مباشرة بين المفهــوم

وواقعه ، وذلك بقدر ما تتجلى هذه الوحدة في تظاهرهـــا الواقعي والحسي .

غير انه ، من وجهة النظر هذه ، ثمة تمييز يفرض نفســه بصدد الكيفية التي يتحقق بها المفهوم في عالم الطبيعة ليصير فكرة .

فمن الممكن ، اولا ، للمفهوم ان يغوص الى عمق بعيد الغور في الموضوعية الى حد انه ، بدل ان يظهر كوحدة ذاتية فكروية ، يضيع ، هامد الحياة تقريبا ، في المادية الحسية . ففي الطبيعة اللاعضوية ، يختلط المفهوم ويتداخل بكاينه في الوجود . فاذا سلمنا ، مثلا ، بأن الوزن النوعي هو الذي يشكل مفهوم الذهب، فالمفروض في هذه الحال ان يسعنا ان نستنبط منه ايضا اللون الاصفر والرائحة المعدنية ، الخ ، لكن المفهوم غائص بتمامه في الواقع . اما في الطبيعة العضوية بالمقابل ، فالمفهوم يتحقـــق باتجاه الإحياء ، والاحساس ، وكيفية معينة فـــي الكينونة ـ في ـ ذاتها . اننا لا نقول ان للذهب نفسا ، لكننا نقول ذلك عن الحيوان . والمفهوم ، من حيث هو نفس ، قد تحقق لدى الحيوان باتجاه تلك الكينونة ـ في ـ ذاتها . توجد اذن هنا داخلية تأخذ، في الحياة الحيوانية ، شكل الاحساس ، شكل العلاقة الباطنة بالذات ، شكل شيء يختلف عن الواقع ومتميز في داخل هـذا الواقع . ويمكننا ان نلاحظ مثل هذه الفروق حتى في المنظومة الشمسية . فلو سلمنا بأن الشمس ، التي تؤلف مركز هـــذه المنظومة ، هي لها بمثابة النفس ، لكانت الاجسام القمريـــة والكواكب والمذنبات بمثابة توضحات وتشعبات لهـذه النفس ؛ ولكن بما ان الشمس تختلف عن هذه الاجسام ، وبما ان المنظومة الشمسية هي مقر لفروق مطلقة ، دونما اية وحدة ، لذا لا يمكن ان نعتبر الشمس نفسا ، فكرة . وكل عضو في المنظومة فـرد مستقل ، مستقل بدرجة استقلال الشمس ذاتها . ومن جهـة

اخرى : ليست كينونة هؤلاء الاعضاء ما هي عليه الا بفضل المكان المحدد الذي يشغلونه في مجمل المنظومة . وحركاتهم النوعيـة وخواصهم العبزيقيه ممكنـة الاستنباط من مواقعهم ومـن العلافات التى بقيمونها فيما بينهم ومع الشمس . وهذه العلاقات هى التى تحقق وحدتهم الباطنة التي بها يرتبط واحدهم بالآخر والتي تحفظ لوجوداتهم الخصوصية معيتها .

غير ان المفهوم لا يقتصر على وحدة الوجودات الخصوصيـة المستقلة بذاتها هذه . نهذه الوحدة ، شأنها شأن الفروق التي هي وحدتها ، لا بد أن تكون بدورها واقعية . لا بد ان تسمـو على الانفصال القائم بين الاجسام الموضوعية الخصوصية ، وان ترتدي بدورها طابعا مستقلا ، واقعيا وجسمانيا . ففي المنظومة الشمسية ، على سبيل المثال ، توجد الشمس من حيث هـي وحدة المنظومة هذه ، الوحدة التي تسيطر على الفروق الواقعية التي تنطوي عليها المنظومة . لكن ما يظل لا يبعث على الرضى في هذا الشكل من اشكال الوحدة هو كونه ينجم فقط عن العلاقات القائمة بين الاجسام الخصوصية المستقلة وانه ممثل فـي الوقت نفسه **بواحد** من أجسام المنظومة ، بجسم يعارض هـذه الاجسام وفروقها الواقعية . فالشمس ، اذا شئنا اعتبارهـا نفس المنظومة ، توجد كجسم مستقل خارج الاعضاء الذين كان يفترض فيهم ان يكونوا تجلي هذه النفس . وعلى هذا النحو لا تمثل الشمس سوى آن من آناء المفهوم ، آن الوحدة ضمـن خصوصيات واقعية ، وبعبارة اخرى آن وحدة **فـي ذاتها** ، وبالتالي مجردة . وبالفعل ، تتحدد هوية الشمس بخواصهـا الفيزيائية فقط : فهي جسم منير ، جسم مضيء ، لا اكثر ، وهذا ما يعطي هويتها طابعا مجردا . وبالفعل ، ما النور الا ظاهـر بسيط ، لا توجد في داخله لا فروق ولا تمايزات . وعلى هذا، ان يكن المفهوم في المنظومة الشمسية قد صار واقعيا فعلا ، مع

بيان لكلية فروقه ، على اعتبار ان كل جسم يظهر للعيان آنـــا واحدا من آناء المفهوم ، فهذا لا ينفي ان هذا المفهوم يبقى غائصا في واقعه ، من دون ان يقدم نفسه على انه مثاليته وكينونته ـ في ـ ذاتها الباطنة .

والحال ان الطبيعة الحقيقية للمفهوم تقتضي ان تكـــون الفروق الواقعية ، وبتعبير آخر ، واقع الفروق المستقلة ، واقع الوحدة المستقلة بدورها موضوعيا ، قابلة لاعادة الدمج في وحدة واحدة، في كل واحد لا يمانع فياستمرار بياناتـه الخصوصية ولكنه يسيطر في الوقت نفسه على استقلالها ويسعى الى ابطاله بإرجاعه الفروق الى وحدة ذاتية ، مثالية - وبحبوه اياها نفسا ان جاز التعبير ، وعندئذ لا تكون الخصوصيات مصطفة بعضها بجانب بعض فحسب ، ولا تعود مجرد اجزاء تقيم فيما بينها هذه العلاقات او تلك ، بل تغدو اعضاء ؛ وبعبارة اخرى . لا تعـــود موجودة كلا منها لذاته ، بل تكتسب في هذه الوحدة الفكرويـة وجودا حقيقيا. وانما في هذا التمفصل العضوي فحسب تتحقق الوحدة المفهومية ، الفكروية ، حاملة الاعضاء ونفسهم المحايثة ؛ وحتى المفهوم ، بدل ان يبقى غائصا في الواقع ، يقدم نفسه على انه وحدة هؤلاء الاعضاء وكليتهم الباطنتان ، طبقا لماهيتـــه وطبيعته .

هذا النمط الثالث للتظاهر الطبيعي هو وحده الذي يطابق متطلبات الفكرة ؛ والفكرة ، من حيث هي طبيعية ، تمثل الحياة. ان الطبيعة اللاعضوية اللاحية لا تمت بصلة الى الفكرة ؛ انمـــا الطبيعة الحية هي وحدها التي تمثل واقعها . فواقع الفـــروف المتضمنة في المفهوم اشد بروزا ، اولا ، في العالم الحي ؛ هذا العالم الذي يشتمل ، ثانيا ، على نفي هذه الفروق وعلى واقعها الذي تربطه الذاتية الفكروية بها . ثالثا واخيرا ، يشتمل العالم الحي على المبدأ الحيوي من حيث هو تظاهر ايجابي المفهوم بما هو كذلك ، في جسمانيته الواقعية ، من حيث هو شكل لامتناه

يمتلك المقدرة على صيانة نفسه أيا يكن مضمونه .

لو سبرنا وعينا لنعلم ما معنى ان تكون من الاحياء ، لوجدنا فيه ، من جهة اخرى ، تصور الجسم ، ومن الجهة الثانية تصور النفس . ونحن نعزو الى كل منهما خواص خصوصية ومختلفة . وهذا التمييز بين الجسم والنفس له اهميته الفلسفية الكبيرة ايضا ، وعلينا ان نقبل به بهذه الصفة . لكن ما لا يقل اهمية بالنسبة الى المعرفة هو وحدة الجسم والنفس التي نصبت على الدوام عقبات كأداء امام الفهم العقلاني . فبفضل هذه الوحدة على وجه التحديد تشكل الحياة التظاهر الطبيعي الاول للفكرة . لذا يتوجب علينا ان نفهم وحدة الجسم والروح لا في شكل محض ارتباط بينهما ، بل على نحو اعمق . ان علينا ان نرى في الجسم وتنظيمه تظهيرا للتنظيم النسقي للمفهوم نفسه الذي يضفي على تعيناته ، في اعضاء العضوية الحية ، وجودا طبيعيا وخارجيا ، نظير الحال ـ وان على مستوى أقل ارتفاعا ـ في المنظومة الشمسية . والحال ان المفهوم يرقى ، داخل هذا الوجود الواقعي ، الى مستوى الوحدة الفكروية لتعييناته كافة ، وهذه الوحدة الفكروية هي النفس. انها تشكل الوحدة الجوهرية والعمومية التي تحتوي الكل ؛ وفي الوقت الذي تقيم فيه علاقة بسيطة مع نفسها ، تمثل «كينونة ــ لـ ــ ذاتها» ذاتية . بهذا المعنى السامي ينبغي أن نفهم وحدة الجسم والروح . فما هما بكيانين متباينين امكن لهما أن يلتقيا ، بل يشكل كلاهما كلية واحدة تشتمل على تعيينات واحدة ؛ وكما ان الفكرة بوجه عام لا يمكن تصورها الا في شكل المفهوم في واقعه ، مما يجعلها تطابق الفروق القائمة بينهما ووحدتهما على حد سواء ، كذلك لا يمكن تأمل الحياة ومعرفتها الا بوصفها وحدة الجسم والنفس . والوحدة الذاتية والجوهرية معا للنفس في داخل الجسم تتجلى في شكل الاحساس . والاحساس الذي يساور العضوية الحية

لا يكون موقوفا ، باستقلال تام ، علـى جزء خصوصي مـــن العضوية ، بل يشكل الوحدة الفكروية للعضوية بتمامها . انـــه يطال الاعضاء جميعا ، ويؤثر في مئات المواضع ومئاتها ، ومع ذلك ليس الاحساس احساس آلاف من الاجهزة او الاعضاء ، بل احساس ذات وحيدة هي وحدها التي تختبره . والطبيعـــة العضوية ، بحكم من انها محبوة بالحياة ، ومع اشتمالها على ذلك الفرق بين وجود الاعضاء الواقعي وبين النفس التي تقيم في هذه الاعضاء من اجل ذاتها فقط ، تفلح مع ذلك في حل هذا الفرق في شكل **وحدة متوسطة** ، وتحتل مكانها على مستـوى اعلى من مستوى الطبيعة اللاعضوية ؛ ذلك ان الحي هو وحده الفكرة ، والفكرة هي الحقيقة . ومن المؤكد ان هذه الحقيقة يمكن ان تتعرض ، حتى في ما هو عضوي ، للترنيـــق والتشويش ، ولاسيما في الحالات التي لا يحقق فيها الجسم مثاليته وشرطه تمام التحقيق ، من خلال علاقته بوجود النفس ، كما نلاحظ ذلك على سبيل المثال في الامراض . وفي مثل هذه الحالات لا يعود المفهوم يسود سيادة مطلقة ، بل يشاطر قوى اخرى سلطانه . وبنتيجة ذلك نجد انفسنا في مواجهة حياة رديئة ومنقوصة ، حياة تظل تستحق مع ذلك اسم الحياة ، اذ ان الشقـــاق بين المفهوم والواقع ما يزال نسبيا بعد ، بدل ان يكون تاما . وبالفعل، اذا تلاشى كل وفاق بينهما ، اذا حرم الجسم حرمانا كاملا من تنظيمه الحقيقي ومثاليته الحقيقية ، نجد انفسنا عندئذ لا في مواجهة الحياة ، بل في مواجهة الموت الذي يحول الى أجـــزاء مستقلة ما كان عمل النفس يبقي عليه في حالة وحدة غير قابلة للقسمة .

غير اننا نطرح قضية متناقضة فيما لو قلنا ان النفس تشكل كلية المفهوم ، من حيث هي وحدة ذاتية فكروية ، وان الجسم يشكل بالمقابل الكلية نفسها ، ولكن من حيث هي تظاهر وانفصال حسيان لجميع الاجزاء الخاصة ، وانهما كليهما منصهران مـــع

ذلك في وحدة واحدة في الحالة الحية . ذلك ان الوحـــدة الفكروية ما هي بذلك الانفصال الحسي الذي بفضله توجد كـل خصوصية في حالة من الاستقلال وحبيسة تفردها ، بل هي على العكس من ذلك تماما نقيض هذا الواقع الخارجي . والحال ان توكيد وحدة هوية شيئين متضادين هو مثال مبين على طـــرح قضية متناقضة . بيد ان اولئك الذين يزعمون ان ما يحمل في ذاته تناقضا في شكل وحدة هوية الاضداد هو لاموجود يؤكدون ضمنا لاوجود ما هو حي ، لان قوة الحياة ، وعلى الاخص قدرة الروح تكمن على وجه التحديد في افتراض التناقض في ذاته ، وفي تحمله وتجاوزه . في هذا الافتراض وفي هذا الحـــل للتناقض بين الوحدة الفكروية للاعضاء وبين انفصالها الواقعي ، تكمن تحديدا سيرورة الحياة ، وما الحياة الا سيرورة . وتشتمل السيرورة الحياتية على نشاط مزدوج : فمن جهة تؤمّن الوجود الحسي للفروق الواقعية لجميـــع الاعضاء ولجميع تعينـــات العضوية، ومن الجهة الاخرى تضفي على هذه الاعضاء والتعينات، حين تظهر ميلا الى الانعزال والتجمد في استقلالها بعضها عن بعض ، مثالية Idéalité عامة تنعشها وتنشط فيها الحياة. تلكم هي مثالوية Idialisme الحياة . وبالفعل ، ليست الفلسفة وحدها مثالوية ، لكن الطبيعة ، من حيث هي حياة ، هي في الحقيقة شيء واحد والفلسفة المثالوية في مضمارهـــا الروحي . ــ بيد ان اتحاد هذين النشاطين في نشاط واحد ، اي تحقيق تعينات العضوية من جهة ، واكتساب التعينـــات الواقعية لصفة مثالية من خلال انصهارها في وحدة ذاتية مـــن جهة ثانية ، هذا الاتحاد هو الذي يشكل السيرورة الكاملة للحياة التي لا حاجة بنا هنا الى تناولها في أشكالها الاخرى . وتديـــن جميع اعضاء العضوية لاتحاد هذين النشاطين باستمراريتهـــا الثابتة التي لا تحول ولا تتبدل وبمثالية حيويتها . وتظهـــر

الاعضاء هذه المثالية للعيان بكون وحدتها الحية ليست بالنسبة اليها شيئا حياديا ، بل تكوّن على العكس الجوهر الذي فيه وبه تتمكن من الحفاظ على فرديتها الخصوصية . هنا تحديدا يكمن الفرق الرئيسي بين الجزء الذي من كـــل وبين العضو فـــي العضوية . فالاجزاء الخصوصية من منزل على سبيل المثال : الاحجار ، النوافذ : الخ ، تبقى على ما هي عليه ، سواء أكانت جزءا من المنزل ام لم تكن ؛ وهي لا تكترث اذا ما ربطت بهـــا أجزاء اخرى ، والمفهوم يبقى بالنسبة اليها شكلا خارجيا صرفا لا يعيش في الاجزاء الواقعية ليرقى بها الى المثالية المميزة لوحدة ذاتية . أما اعضاء العضوية بالمقابل ، فصحيح انها تتمتع هـــي الاخرى بواقع خارجي ، لكن المفهوم هـــو ماهيتها الخاصـــة والحميمة ، وهي ماهية لا تفرض عليها فرضا من الخارج وبصفة قوة موحّدة ، بل تضمن لها على العكس هي وحدها وجودها . لذا تتمتع اعضاء العضوية بواقع ليس هو واقع أحجار البناية او واقع الكواكب والاقمار والمذنبات في منظومة السيارات ، لكـن وجودها وجود تفرضه الفكرة ، اللازمة للعضوية ، بصرف النظر عن كل واقع . فاليد المبتورة ، على سبيل المثال ، تخسر وجودها المستقل ولا تعود كما كانت عليه في العضوية ؛ وتتغير حيويتها وحركاتها وسيماؤها وشكلها ، الخ ، وتعاني من الانحلال نفسه، ويضمحل وجودها كله ويتلاشى . فهي لا تستطيع ان توجد الا بصفتها عضوا في العضوية ، ولا تكون واقعية الا بقدر ما تندمج في الوحدة التي تفرضها الفكرة . في ذلك تحديدا يكمن الواقع الاعلى في قلب العضوية : فالواقعي ، الايجابي منفي ومفترض من قبل الفكرة على الدوام ، بينما تضمن هذه المثالية بدورهـا استمرار الفروق الواقعية وتكون هي العامل الاساسي فـــي هذا الاستمرار .

لهذا السبب ، فان الواقع الذي تكتسبه الفكرة من حيث هي محبوة بحياة طبيعية هو واقع **ظاهراتي** . وبالفعل ، لا تعنـــي

«الظاهرة» شيئا آخر سوى وجود واقع ما ، لكن من دون ان يكون مصدر هذا الوجود كامنا في ذاته ، وان يكن مفروضا في الوقت نفسه بصورة سلبية في «كينونتــــه ــ في الهنــــا» être - là • غير ان نفي الاعضاء في «كينونتها ــ في ــ الهنا» الخارجية والمباشرة ليس له مجرد مدلول سلبي ، من حيث هو نشاط مؤمثِل Idéalisant ، بل ينطوي ايضا على اثبات بما هو كذلك .

لقد رأينا حتى الان الى الواقعي الخصوصي، في خصوصيته المقفلة ، بصفته شيئا اثباتيا . لكن هذا الاستقلال منفي فــــي الحي ، والوحدة المفروضة من قبل الفكرة هي وحدها التــــي تحتفظ بحق الاثبات والقدرة عليه في داخل العضوية الجسمانية. هذه المثالية ، الاثباتية حتى في نفيها ، هي النفس . وعليه ، ان تكن النفس هي التي تتظاهر في الجسم ، فان هذا التظاهر هو في الوقت نفسه اثباتي . صحيح انها تؤكد نفسها كقوة مناهضة لاستقلال الاعضاء وانعزالها، لكنها في الوقت نفسه منظمتها التي تسبغ صفة الداخلية والمثالية على ما يتظاهر خارجيا بصفــــة اشكال وأعضاء . على هذا النحو ، فان ما يتبدى خارجيا هــو هذه الداخلية الموجبة ؛ أما الخارجي الذي يبقى خارجيا فلـــن يكون سوى تجريد واحادية جانب . بيد ان ما نواجهه فـــــي العضوية الحية هو خارجي يتظاهر فيه الداخلي ، على اعتبار ان الخارجي يتبدى هو نفسه بوصفه هذا الداخلي الذي هو هــو مفهومه . والى هذا المفهوم ينتمي ، من جهة اخرى ، الواقع الذي فيه يتجلى من حيث هو مفهوم . لكن بالنظر الى ان المفهوم بما هو كذلك في الموضوعية هو الذاتية المنتمية الى ذاتها ، والموجودة في واقعها لذاتها ، يترتب على ذلك ان الحياة بدورها لا توجد الا في شكل الحي ، كذات فردية . فالحياة هي التي كانت السباقة الى العثور على نقطة الالتحام هذه ؛ فهذه النقطة سالبة ، لان

الكينونة ــ لـ ــ ذاتها الذاتية لا تستطيع ان تؤكد ذاتها بوصفها اكثر واقعية الا بإضفائها صفة المثالية على الفروق الواقعية ، لكن ذلك يستوجب في الوقت نفسه الوحدة الذاتية للكينونة ــ لـ ــ ذاتها . وانه لمن الاهمية بمكان التنويه بهذا الجانب من الذاتية . فما الحياة بواقعية الا في شكل الذاتية الحية .

لو طرح علينا سؤال بصدد السبيل الى تعرف فكرة الحياة في داخل الافراد الاحياء الواقعيين ، لامكننا ان نعطي الجواب التالي . فالمفروض في الكينونة ــ في ــ الحياة ، **اولا** ، ان تكون واقعية بصفتها كلية عضوية جسمانية ، وهذه العضوية تتبدى، **ثانيا** ، لا كشيء جامد ، بل كسيرورة مؤمثِلة متواصلة ، عن طريقها تحديدا تتظاهر النفس الحية . **ثالثا** ، لا تتحدد هذه الكلية بعوامل خارجية ، ولا تتلقى تنويعاتها من الخارج ، بل هي تتشكل في الداخل وتنصاع في سيرورتها لعوامل داخلية ، فترجع على هذا النحو الى نفسها وتجد غايتها في داخل ذاتها ، من حيث هي وحدة ذاتية .

هذا الاستقلال ، هذه الحرية المميزة للكينونة ــ في ــ الحياة الذاتية تتظاهر بصورة رئيسية في الحركات العفوية . اما الاجسام الهامدة للطبيعة اللاعضوية فلها مكانيتها الثابتة ؛ فهي تؤلف كلا واحدا والمكان الذي تشغله والذي به ترتبط ، حينما لا يتولى تحريكها عامل خارجي .

ان الحركات لا تصدر ، بالفعل ، عن نفسها . وعليه ، حين تحدث حركات ، تظهر وكأنها متحددة بعمل خارجي ، وهو عمل تنزع الى مواجهته برد فعلها . وحتى حركات الكواكب ، الخ ، تكون مرتبطة بقانون ثابت وبلزومه المجرد ، وان بدا عليها انها غير ناجمة عن دفع خارجي وغريب عن الاجسام . اما الحيوان الحي، بالمقابل ، فانه ينفي بحركاته الحرة والعفوية تبعيته لمكان معين ، وتمثل حركاته مجهودا متصلا للتحرر من تبعيته لهذا التعيين .

كذلك نلاحظ في حركاته الغاء – نسبيا – للتجريـــد من حيث بعض أشكال الحركة : وجهتها ، سرعتها، الخ . وفضلا عن ذلك. يملك الحيوان في داخل ذاته . في عضويته ، مكانية حسية . والكينونة – في – الحياة تكمن في الحركات العفوية في داخل هذا الواقع ، في شكل دوران الدم وحركات الاعضاء ، الخ .

لكن ليست الحركة التظاهر الوحيد للكينونة – في الحياة . فحرية الحيوان في التصويت ، وهي حرية لا تتمتع بها الاجسام غير العضوية التي لا تصدر أصواتا اي أصداء الا بدفع خارجي . تؤلف بذاتها تعبيرا اسمى عن الذاتية الحية . لكـــن النشاط المؤمثل يتظاهر على اسطع نحو في الواقعة التالية : فان يكـن الفرد الحي تتعين حدوده . من جهة اولى . قياسا الى الواقع الخارجي ، فانه يصنع من الجهة الثانية العالم الخارجي **من اجل ذاته** . اما نظريا بالبصر ، الخ . وإما عمليا بإخضاعه الاشيـــاء الخارجية ، وباستعماله اياها ، وبتمثلها بالافتيات، وبالاختصار، باعادته انتاج نفسه بلا انقطاع ، من حيث هو فرد ، على حساب ما ليس هو ذاته . والعضويات الاكثر تطورا تفعل ذلك علـــى فترات ثابتة بقدر او بآخر ، تبعا للحاجات ولسرعة الامتصاص ولدرجة الشبع .

تلكم هي النشاطات التي بها يتظاهر مفهوم الكينونة – في – الحياة لدى الافراد الاحياء . وهذه المثالية ليست محض نتاج لتفكيرنا ، لكنها موجودة **موضوعيا** في الذات الحية نفسها ، هذه الذات التي تستأهل كينونتها – في – الهنا بحكم ذلك ان توصف بالنزوع الى المثالوية الموضوعية . فالنفس ، التي هي مصدر هذه الإمثلة Idéalisation . تتظاهر باختزالها الى حالة الظاهر المحض واقع الجسم الخارجي **وحده** ، لتؤكد ذاتها بذاتهـــا موضوعيا في الجسمانية .

- ٤ -

الحياة الطبيعية والجمال

ان الحياة التي تحرك الطبيعة **جميلة** من حيث هي فكـــرة حسية وموضوعية ، وذلك بقدر ما ترتدي الحقيقة ، اي الفكرة، بصورة مباشرة ، وكشكل طبيعي اول ، شكل الحياة في داخل واقع خصوصي ومطابق . لكن بالرغم من هــذا التجسد المباشر والحسي للحياة ، ليس الجمال الطبيعي الحي جميلا **لذاته وفي ذاته** ، مثلما ليس هو نتاج **ذاته** ولا موجودا بسبب ظاهـــره الجميل . فالجمال الطبيعي ليس جميـلا الا بالنسبة الــى الآخرين ، اي **بالنسبة الينا نحن** ، بالنسبة الى الوعي المـدرك للجمال . وعليه ، فان السؤال الذي يطرح نفسه هو ان نعرف كيف ولماذا تبدو لنا **الكينونة – في – الحيـــاة** جميلة فـــي كينونتها – في – الهنا المباشرة .

اول ما يقع تحت النظر ، حين نتأمل الكائن الحي في تظاهراته وسلوكه ، هو **الحركة الارادية** . هذه الحركة ، منظورا اليهـا كحركة بوجه عام ، لا تعدو ان تكون الحرية التامة التجريد في التغيير الزماني للمكان . هذا التغيير الذي يبدو اعتباطيا فـــي حالة الحيوان، كما تبدو الحركة نفسها وكأنها محكومة بالمصادفة. ولا ريب في ان الموسيقى والرقص ينطويان هما ايضا علـــى حركات ، لكن هذه الحركات ، بدل ان تكون اعتباطية ومحكومة بالمصادفة ، هي نظامية ، محددة ، عينية ، ايقاعية ، وهي تبدو لنا كذلك ، حتى ولو صرفنا النظر عن مدلولها الذي هو التعبير الجميل عنه . ولئن راينا ، من جهة اخرى ، في الحركـــة الحيوانية تحقيقا لغاية باطنة ، فان هذا التحقيق ، من حيث هو اندفاع ناشىء عن اثارة ، عرضي تماما ومحدود . لكن لو تقدمنا

خطوة اخرى الى الامام ورأينا في الحركة تعبيرا عن نشاط عقلاني وتعاون بين الاجزاء جميعا ، نكون قد صفنا حكما ، وهذا الحكم لا يمكن الا ان يكون معلولا لنشاط ملكة فهمنا . كذلك هو الشأن حين نقلب النظر في الكيفية التي بها يلبي الحيوان حاجاته، فيقتات ، ويستولي على الغذاء، ويلتهمه ، ويهضمه، وباختصار، ينجز كل ما يتطلبه بقاؤه . هنا ايضا نجد انفسنا امام واحد من امرين : فإما المظهر الخارجي للحاجات الخصوصية وتلبيتها الاعتباطية والعرضية (وبهذه المناسبة نذكر ان نشاط العضوية الداخلي لا يقع تحت انتباهنا) ، وإما ان جميع هذه الانشطة وجميع انماط التظهير هذه تغدو موضوعا لملكة الفهم التي تجهد لتفهم ما الجانب العقلاني الذي تنطوي عليه : التعاون بين غايات الحيوان الباطنة وبين الاجهزة والاعضاء التي تتولى امر تحقيقها.

لا يكفي لا الادراك الحسي للرغبات العرضية والحركات الاعتباطية والتلبيات ، ولا فهم ملكة الفهم لغائية العضوية ، لا يكفيان ليظهرا لنا الحياة الحيوانية على انها ممثلة للجمال الطبيعي : **فالجمال** هو ما يميز هيئة بعينها ، سواء أفي حالة السكون ام الحركة ، بصرف النظر عن تكيف هذه الحالات مع تلبية الحاجات ، وبصرف النظر عما يمكن ان يكون في الحركات نفسها من جانب مؤقت وعارض . غير ان الجمال لا يمكن لغير **الشكل** ان يعبر عنه ، لان الشكل هو وحده التظاهر الخارجي الذي بواسطته تضع مثالوية الكائن الحي الموضوعية نفسها تحت متناول حدسنا وتأملنا الحسيين . ان الفكر يعقل هذه المثالوية في **مفهومها** ، ويجعل من هذا المفهوم مفهومه بحكم **عموميته** ، بينما يكون النظر الى الجمال من خلال **واقعه الظاهر** . وهذا الواقع يمثله المظهر الخارجي للعضوية المفصلة الذي هو بالنسبة الينا ، وفي آن معا ، ما هو **كائن هنا** وما **يتبدى للعيان** ، على اعتبار ان التنوع الواقعي المحض للاعضاء التي تتألف منها

العضوية ينبغي ان يعتبر مجرد ظاهر في الكلية **الحية** للهيئة .

من مفهوم **الكينونة – في الحياة** ، كما حددناه . تنبع ايضا خصوصيات هذا الظاهر التالية : ان الشكل يتميز بمداه المكاني، بانحداده ، بمظهره ، بتشكله ، بلونه . بحركاته ، الخ ، وحشد آخر من التفاصيل المماثلة . لكن اذا تظاهرت العضوية ، التي تحتوي على هذه الفروق ، كعضوية حية ، فمن المؤكـــد انها لا تستمد من هذا التنوع ومن أشكاله وجودها الحقيقي . وان كانت تملك مع ذلك وجودا حقيقيا ، فلأن أجزاءها المختلفة ، التي هي بالنسبة الينا اشياء محسوسة ، تجتمع وتلتئم شملا لتشكل كلا واحدا ، لتصبح **أعضاء فرد** ، **فرد واحد أحـــــد** ، بحيث ان الخصوصيات التي منها يتألف ، على اختلافها بعضها عن بعض ، تحقق مع ذلك توافقا يقرب الشقة بينها ويجعلها تتآزر في خدمة هدف واحد .

بيد ان هذه الوحدة لا بد ان يكون لها **اولا** طابع تماثـــــل **غير قصدي** بين الفروق ، والا يكون لها بالتالي شيء من غائيـــة مجردة ؛ ولا يجوز ان تظهر الاجزاء التي تتألف منها لا كوسائل برسم غاية معينة وفي خدمتها ، ولا مجردة من الفروق التـــي تفصل بينها من منظور البنية والهيئة .

ثانيا ، تتلبس الاعضاء ، على العكس ، في نظر من يتأملها ، ظاهر **العرضية** ، بمعنى ان ما من عضو منها يطرح تعين الآخـــر بحيث يتوجب ان يكون لهذا العضو او ذاك هـــذه الهيئة او تلك لمجرد انها هيئة عضو آخر كما هي الحال ، على سبيل المثال ، في الاشياء الخاضعة لقاعدة واحده وحيدة . ففي الاشياء الخاضعة لمثل هذه القاعدة ، يتحكم تعيين مجرد في هيئة الاجزاء كافــة وحجمها ، الخ . فنوافذ البناية ، على سبيل المثال ، او على الاقل نوافذ النسق الواحد متساوية جميعا في الحجم ؛ كذلك يكون جنود كتيبة من القوات النظامية مزودين جميعهم بعتاد متماثل . وفي الحالات التي نتحدث عنها هنا ، لا يكون ثمة شيء مـــــن

العرضية في الاجزاء الخصوصية من اللباس وشكلـــه ولونه ، الخ ، بل يكون للباس كل واحد شكل محدد ، لان لباس واحد آخر او الآخرين له الشكل نفسه . لا فرصة اذن هنا لتبايـــن الاشكال او لاستقلالها الذاتي الخصوصي كيما يؤكـدا ذاتهما . وعلى العكس من ذلك تماما حال الفرد العضوي . فلديه يختلف كل جزء عن سائر الاجزاء : الانف يختلف عن الجبين ، والفم عن الخدين ، والصدر عن العنق ، والذراعان عن الساقين ، الخ . وبما ان ما من عضو يملك ، بالنسبة الى من يتأمله ، هيئة عضو آخر ، وانما له شكله الخصوصي الذي لا يتحدد تحددا مطلقـا بعضو آخر ، لذا يبدو كل عضو وكانه مستقل في ذاته ، وبالتالي حرا وعرضيا نسبة الى الاعضاء الاخرى ، اذ ان التلاحم المادي لا يطال شكلها بما هو كذلك .

لكن لا بد ، **ثالثا** ، ان يوجد ، رغم هذا الاستقلال الذاتي ، رابط داخلي ، وحدة ما هي خارجية صرف ، ما هي مكانيـــة وزمانية وكمية محضة ، كما في الاشياء الخاضعة لقاعدة واحدة وحيدة ، وغير مستوجبة في الوقت نفسه لزوال السمـــــات الخصوصية . هذه الوحدة لا تفرض نفسها بصورة حسيـــــة ومباشرة على الحدس ، نظير ما تفعله الفروق الموجـــودة بين الاعضاء ، بل تبقى ضرورة سرية ، خفية ، باطنة ، منتجـــة للتوافق بين الاعضاء واشكالها . والحال ان المفروض ان الفكر هو وحده المؤهللان يدرك هذه الوحدة اللامرئيةخارجيا والضرورية، وهي وحدة كما قلنا للتو لا تقع تحت الحدس . لكن الجميل نفسه لا يقع في هذه الحال تحت حدسنا ، ومراى الجميل لن يمثـــل بالتالي في نظرنا الفكرة وهي في حالة التحقق . لذا ينبغي ايضا ان تتجلى الوحدة خارجيا ، لكن بشرط واحد وهـو الا تكون . وهي المفروضة من قبل الفكرة التي تبث فيها الحياة ، حسيـــة ومكانية خالصة . انها تظهر لدى الفرد بصفتها مثالية عامـــــة

لاعضائه ، مثالية تؤلف اساس الذات الحية ودعامتها وركيزتها . وهذه الوحدة تتظاهر في الحياة العضوية في شكل الاحساس . ففي الاحساس وفي تعبيره تتظاهر النفس كنفس . وبالفعل ، وبالنسبة الى النفس ، فان الاصطفاف المحض للاعضاء واقعة تتعارض مع الحقيقة ؛ وبالنسبة الى مثاليتها الذاتية فان تعدد الاعضاء لا وجود له . صحيح انها تفترض تنوع الاجزاء وتشكلها الخصوصي وتمفصلها العضوي ، لكن بالنظـــر الى ان النفس الحاسة تتظاهر من خلال هذا التمفصل ، فان الوحدة الباطنـة والكلية الحضور تستلزم على وجه التحديـــد زوال الاستقلالات الذاتية الواقعية الصرف التي لا تعود تمثل في هذه الحال ذاتيا ، وانما العنصر الذي تاخذه عن النفس الحاسة .

لكن التعبير عن النفس الحاسة لا يكفي ليمنحنا اليقين بتلاحم لازم للاعضاء الخاصة او بتماثل لازم بين التعضية الواقعية وبين الوحدة الذاتية التي يكشفها لنا الاحساس .

لكن ان تكن الهيئة بما هي كذلك هي التي تظهر للعيان هذا الوفاق الداخلي وضرورته ، فقد يكون ذلك ايضا نتيجة للعـادة التي تعودتها تلك الاعضاء على الاصطفاف بعضها بجانب بعض . هذا الاصطفاف الذي يتولد عنه بدوره نمط معين ذو تنوعات متكررة . غير ان العادة نفسها لا تعدو ان تكون بعد ضرورة ذاتية خالصة . وبالاستناد الى هذا المعيار يسعنا ، على سبيل المثال ، أن ندمغ بصفة القبح الحيوانات التي تملك عضوية لا تشبـــــه العضويات التي اعتدنا على رؤيتها او التي تتناقض مع تجربتنا اليومية . كذلك نطلق صفة الغرابة على عضويات الحيوانات التي تتجمع اعضاؤها على نحو لا يضاهي ذاك الذي ألفناه . تلكم هي، على سبيل المثال ، حال الاسماك التي لها جسم هائل الحجم ، لكنه ينتهي مع ذلك بذنب قصير، او التي لها عيون تصطف واحدتها بجانب الاخرى في طرف واحد من الراس . وبالمقابل نحن قـد تعودنا اكثر على بعض اشكال الانحراف لدى النباتات ، وان يكن

الصبار الذي من نوع الكاكتوس ، على سبيل المثال ، بشوكه وبشكل اغصانه شبه المقرّن ، حقيق بأن يبدو لنا غريبا . ومن تتوفر له معارف ضليعة في التاريخ الطبيعي ، ويحفظ في ذاكرته اكبر عدد ممكن من انماط الاقتران ،لا يجد بكل تاكيد في ما تقدم شيئا غير مألوف .

ناهيك عن ذلك يمكن لمزيد من التبحر في نمط اقتران الاجزاء ان تتولد عنه الامكانية والقدرة على التكهن، عند مرأى عضو واحد مفرد ، بالشكل الكامل الذي هو جزء منه . وهذا ما جعل شهرة كوفييه (١) ، على سبيل المثال ، تذيع وتطبق الآفاق ، اذ كان في مستطاعه ان يقرر ، استنادا الى عظم واحد ، مستحاث او غير مستحاث ، ما النوع الحيواني الذي ينبغي ان ينسب اليه الفرد الذي يعود اليه ذلك العظم . وهذا هو الاوان لنقول :Ex Ungue Leonem (٢) : فالمخالب وعظام الفخذ تسمح بتعرف بنية الاسنان ، وهذه البنية تسمح بدورها باعادة تكوين هيئة الوركين وشكل العمود الفقري ، الخ . وفي هذه الكيفية من كيفيات الحكم ، لا يعود تعرف النمط مسألة عادة ، بل نتيجة تفكير وتدخل من قبل الفكر المحض . كان كوفييه ، على سبيل المثال ، يسترشد ، في اعادات البناء ، بفكرة ان تعيينا عاما وخاصية عامة لا بد ان يتجليا في الاجزاء كافة ، رغم الفروق التي تفصل بينها ، وان يشكلا وحدتها .

ان تعيينا عاما كهذا يتمثل ، على سبيل المثال ، باكل اللحم الذي يفرض قانونه على تنظيم الاجزاء كافة . فالحيوان اللاحم

---

١ ـ جورج كوفييه : عالم حيوان ومستحاثات فرنسي ، وضع اسس التشريح المقارن وعلم الاحاثة ١٧٦٩١ ـ ١١٨٣٢ .. «م»

٢ ـ باللاتينية في النص .

يحتاج الى اسنان والى عظام ، الخ ، غير الاسنان والعظام التي يحتاج اليها الحيوان العاشب . واذا كان الحيوان كاسرا ، فلا يملك ان يكتفي ، حتى يفوز بغنيمته ، بالحوافر ، بل هو بحاجة الى مخالب . اذن فتعيين واحد يتحكم هنا بشكل الاعضـــاء الخصوصي وبنمط اقترانها . والى تعيينات عامة من هذا القبيل يذهب بنا الفكر ايضا حين نريد ان نفسر قوة الاسد والنسر ، الخ . ومثل هذه الكيفية في النظر الى الاشياء تستاهل وصفها بأنها جميلة واريبة ، لانها تكشف لنا عن وحدة في الهيئة وفي اشكالها ، وهي وحدة لا تتأتى من محض تكرار احادي الشكل ، بل تترك على العكس جميع الفروق بين الاجزاء قائمة .

لكن ليس الحدس هو الذي يشكل العنصر الغالب في هذه الكيفية في النظر الى الاشياء ، وانما العنصر الغالب فيها فكرة عامة تلهمها وتوجهها وتسدد خطاها . وعليه ، اذا اخذنا بوجهة النظر هذه ، فلن نقول ان موقفنا من المواضيع يتحدد بجمالها ، بل سنقول فقط ان طريقتنا في النظر الى الموضوع هي الجميلة ، من حيث هي ذاتية . ولو انعمنا النظر في هذه التأملات عـــن كثب، لوجدنا ان منطلقها ومبداها الموجه ينحدان بجانب واحد ومحدود للغاية ، نعني طرز اقتيات الحيوان : أكل اللحم ، أكل العشب ، الخ . لكن هذا التعيين لا يكفي ليعطينا حدس التلاحم، حدس الكلية ، المفهوم ، النفس بالذات .

ان شئنا اذن ان نحوز ، في هذا المضمار ، وعي الوحـــدة الكاملة الباطنة ، لا يسعنا ان نفعل ذلك الا بالفكر والادراك . اذ ان النفس بما هي كذلك لا يمكن بعد تعرفها في الطبيعـــة ، لان الوحدة الذاتيةلم تصبح فيها بعد وحدة قائمة بذاتها. لكن لو عقلنا النفس وفق مفهومها ، لحصلنا على نتيجة مزدوجة : حـــدس الهيئة الحية. ومفهوم النفس ، المدرك كمفهوم . لكن ليس كذلك هو الوضع حين يكون المطلوب حدس الجميل : اذ لا يفترض في الموضوعان يتبدىلنا وكأنه مدركبالفكر فحسب، او انيختلف عن

الحدس أو أن يكون متعارضا وإياه ، من حيث انه لا يحظى بغير اهتمام الفكر وحده . يبقى اذن ان الموضوع لا يمكن ان يوجد الا بسبب المعنى (٣) الذي ينبثق عنه بوجه عام ، والحدس الذي نصل اليه على هذا النحو بالمعنى اللازم للتشكيلات الطبيعية يشكل الكيفية الحقيقية لادراك الجمال . وبالفعل ، ان كلمة Sens كلمة طريفة تستخدم ، بدورها ، بمعنيين Sens متقابلين . فهي تشير ، من جهة اولى ، الى الاجهزة المتحكمة بالادراك المباشر ؛ ونحن نطلق من الجهة الثانية كلمة Sens على مدلول الشيء ، على فكرته ، على ما هو عام فيه . وعلى هذا النحو ، ترتبط كلمة Sens ، من جهة اولى ، بالجانب الخارجي المباشر من الوجود ، ومن الجهة الثانية ، بماهيته الصميمة . والتفكير المتروي ، بدل ان يفصل الجزاين ، يعمل على ان يتبدى كل جزء مع نقيضه في آن واحد ، اي انه في الوقت الذي يتلقى فيه من شيء بعينه حدسا حسيا ، يعقل معناه ومفهومه ايضا . لكن بالنظر الى ان هذه التعيينات يتم تلقيها في حالة عدم انفصال ، فان المتأمل لا يعي بعد المفهوم ، بل يرهص به ارهاصا مبهما في أحسن الاحوال . فحين نفرض ، على سبيل المثال ، وجود ثلاثة عوالم ، عالم الجماد وعالم النبات وعالم الحيوان ، فاننا نرهص بوجود ضرورة باطنة ذات صفة مفهومية في هذا التدرج ، من دون ان نكتفي بالتصور المحض لغائية خارجية . وحتى في تنوع التشكيلات في داخل كل عالم على حدة ، يرهص الحدس المتروي بتدخل توجيه روحي : ومن هنا كان التقدم العقلاني في تشكيل الجبال ، وكذلك في

---

٣ ـ Sens : لها باللاتينية معنيان : ١ ـ المعنى ، ٢ ـ الحس . وسوف يستخدم هيغل كما سنرى الكلمة بمعنييها . «م»

الانساق الحيوانية والنباتية . كذلك سنعاين تنظيما عقلانيا في كل عضوية حيوانية ، في الحشرة الفلانية مثلا ، بتقسيمها الى راس وجوشن وجوف واطراف ، وهذا علاوة على الحواس الخمس التي قد تبدو للوهلة الاولى وكأنها اضافة اصطناعية ، لكن لا تلبث ان تتكشف ، عند الفحص المتأني ، عن انها مطابقة للمفهوم . على هذا النحو رصد غوته ووصف العقلانية الباطنة للطبيعة وظاهراتها . وكان قد بدأ ، بما أوتيه من ذكاء ، بإخضاع المواضيع للملاحظة البسيطة ، مع شعوره شبه الواضح بوحدتها المفهومية . والتاريخ نفسه يمكن ان يفهم ويروى بطريقة يتجلى معها، عبر الاحداث والافراد المفردين، المدلول الجوهري والوحدة الضرورية لهذه الاحداث وهؤلاء الافراد .

- ٥ -

الحياة منظوراً اليها من وجهة النظر الشخصية الصرف

على هذا النحو يمكننا ، بصورة عامة ، ان نصف بالجمال الطبيعة ، من حيث هي تمثيل حسي للمفهوم العيني وللفكرة ، ولكن هذا فقط بقدر ما ينم تأمل التشكيلات الطبيعية الموافقة للمفهوم عن مثل هذا التطابق ، وبقدر ما تكشف الملاحظة الحسية في الوقت نفسه للحس عن الضرورة الباطنة للتنظيم الشامل وعن توافقه . ان تأمل الطبيعة ، بقدر ما تستأهل نعتها بالجمال ؛ لا يقودنا الى أبعد من هذا الارهاص . وهذا الادراك ، الذي تبدو فيه الاجزاء حرة وذات وجود مستقل بعضها عن بعض ولكن من

دون ان يمنعها ذلك من اظهار توافقها المتجلي في الوجه ، في التقاطيع ، في الحركات ، الخ ـ تقول : يبقى هذا الادراك ، في الشروط التي اتينا بوصفها ، **غير متعين ومجردا** . وتبقى الوحدة **داخلية** ، فلا تعرض نفسها للحدس في شكل فكروي عيني ، ولا تتعدى الملاحظة نطاق المسلمة العامة التي تنص على ضرورة توافق محرك محي .

اننا لا نعرف بعد الجمال الطبيعي ـ بعد الذي قلناه ـ الا في شكل تلاحم حي بين التشكيلات الطبيعية العينية ، وذلك طبقا للمفهوم . وبين هذا التلاحم وبين المادة هوية مباشرة : فالشكل ملازم بصورة مباشرة للماده بوصفه ماهيتها الحقيقية وقوتها المشكلة . ذلكم هو التعريف العام للجمال في الطور الذي نحن فيه . على هذا المنوال ، على سبيل المثال ، نتأمل بإعجاب البلور الطبيعي ، بسبب شكله النظامي الذي ما كان لاية قوة ميكانيكية ان تولده ، والذي هو نتاج تعيين باطن فريد ، نتاج قوة حرة بالقياس الى الموضوع نفسه . صحيح ان نشاطا خارجيا عن الموضوع يمكن بدوره ان يكون حرا ، لكن النشاط المشكل ، في البلورات ، لا يمكن ان يكون خارجيا عن الموضوع : انه لا يمكن ان يكون سوى شكل فعال ، يدخل في عداد عالم الجماد ، بحكم طبيعته بالذات ؛ فهو القوة الحرة للمادة ذاتها ، هذه المادة التي تتشكل بفصل نشاط محايث ، بدل ان تتلقى تعيينها سلبا من الخارج . على هذا المنوال تبقى المادة حرة سواء ابذاتها ام في شكلها المتحقق . وعلى درجة اكثر ارتفاعا ، ومن جانب اكثر عيانية ، يتظاهر نشاط الشكل المحايث هذا في العضوية الحية، في معالمها ، في ظاهر اعضائها ، وبصورة رئيسية في الحركات والتعبير عن المشاعر والعواطف . فهنا انما تتظاهر القابلية الداخلية للاثارة ، ويكون تظاهرها بكيفية حية .

على الرغم من هذا الطابع اللامتعين للجمال الطبيعي من حيث حيويته الباطنة ، نعتقد انه بوسعنا ان نجزم بما يلي :

١ ـ بموجب الفكرة المتكونة لدينا عن درجة الحيوية، وكذلك بموجب ارهاصنا بمفهومها الحقيقي ، وبالاستناد علاوة على ذلك الى النماذج المألوفة لتظاهرها المطابق ، توجد فروق جوهريـــة تسمح لنا بالتمييز بين الجمال والقبح في العالم الحيواني ؛ ومن هذا القبيل ان الحيوانات البطيئة الخطو التي تدب بمشقة والتي ينم كل مظهرها عن عجز عن الحركة والفعل السريعين تثير نفورنا بسبب قصورها هذا تحديدا . والحال ان النشاطية والحركية علامتان على مثالية اسمى للحياة . كذلك لا يسعنا ان نطلق صفة الجمال على بعض الاسماك وعلى التماسيح والسلاحف . وعلى انواع كثيرة من الحشرات ، بينما لا يندر ان تثير دهشتنا وعجبنا كائنات اخرى هجينة تمثل طورا انتقاليا من شكل الى آخـــر وتحقق مزيج الشكلين ، وهذا من غير ان نبيح لانفسنا ان نعدها جميلة ، كما هي ، على سبيل المثال ، حال خلد الماء الذي هـو مزيج من الطير ومن رباعي الاقدام . وفي الحالات التي من هذا القبيل ، قد لا تعدو المسألة ، فيما يخصنا ، ان تكون مسألـــة تعوّد لا اكثر ، بمعنى ان ما هو ماثل في تصورنا هو نمط ثابت من الانواع الحيوانية . لكن حتى هذا التعود ليس خلوا مـــن الارهاص بأن تشكيل طائر ، على سبيل المثال . يقتضي بالضرورة توافقا معينا بين الاجزاء ، وبأن طبيعته تنهاه عن تلبّس أشكال تخص انواعا اخرى ، تحت طائلة توليد تشكيلات هجينة . ان هذه الخلائط تتكشف اذن عن انها غريبة ومتناقضة . ولا يدخل في عداد مضمار الجمال الطبيعي الحي التحديد الاحادي الجانب للتنظيم ، المشوب بالعيوب والمفتقر الى المدلول ، لانه لا يستجيب الا لمقتضيات خارجية ومحدودة ، كما لا تدخل فيه الخلائـــط والاطوار الانتقالية التي تكلمنا عنها للتو والتي تبقى عاجزة عن صيانة تعينات الفروق ، وان تكن أقل أحادية جانب .

٢ ـ اننا نستمر في الحديث عن الجمال في الطبيعة ، حتى عندما لا نكون بمواجهة مخلوقات عضوية حية : لدى وقـــوع

انظارنا على مشهد طبيعي ، على سبيل المثال . فهنا لا وجــود لمفصل عضوي بين الاجزاء ، محدد بالمفهوم ، يبث فيه نفحة حياة وحدة ، تحقيقا للفكرة ؛ وانما امامنا مجـرد تنوع ثر من المواضيع وحشد خارجي من أشكال متباينة ، عضوية وغـير عضوية : سفوح جبال ، منعطفات انهار ، مجموعـات اشجار ، اكواخ ، منازل ، مدن ، قصور ، مراكب ، سماء وبحر ، أودية وتلال . ومع ذلك ، وبالرغم من هذا التنوع ، وفي داخل هـذا التعدد بالذات ، نلاحظ بين الاجزاء المكونة للمشهد الطبيعـي توافقا ممتعا او اخاذا يحرك فينا الاهتمام .

٣ ــ اخيرا ، نقوم علاقة خصوصية بين الجمال الطبيعـي وبيننا بفعل ما يولده فينا من حالات نفسية وبفعل توافقه مـع هذه الحالات . وسنذكر ، على سبيل المثال ، سكون الليل في ضياء القمر ، هداة الوادي وخرير جدول الماء المنساب ، روعة منظر البحر الهائج ، جلال السماء المرصعة بالنجوم . والمدلول الذي نعطيه لهذه المواضيع لا ينتمي الى المواضيع ذاتها ، بل الى الحالات النفسية المتولدة عنها . كذلك نقول عن بعض الحيوانات انها جميلة ، حين نلاحظ لديها تظاهرات نفسية تمت بصلة قربى الى التظاهرات الانسانية : الشجاعة ، القوة ، الحيلة ، الكرم ، الخ . وهذه التظاهرات هي ، من جهة اولى ، وقف على المواضيع وذات صلة من احد جوانبها بالحياة الحيوانية ، وهي من الجهة الثانية ذات صلة بتصورنا الخاص وبحالتنا النفسية الخاصة .

***

ان يكن في مستطاعنا ان نعتبر ان من الثابت ، بناء على ما تقدم ، ان الحياة الحيوانية ، التي هي ذروة الجمال الطبيعي ، تعبر عن درجة معينة من الحيوية ، فهذا لا يبيح لنا ان ننسـى ان كل حياة حيوانية حياة محدودة ومرتبطة ببعض الكيفيات .

فالدورة الحيوية للحيوان ضيقة ، واهتماماته تتسلط عليها الحاجات الطبيعية : الغذاء ، الغريزة الجنسية ، الخ . اما حياته النفسية ، الداخلية ، التي تجد تعبيرها في الوجه ، ففقيرة ، مجردة ، خاوية . ناهيك عن ان هذا الجانب الداخلي لا يتجلى بهذه الصفة ؛ فحياة الحيوان الطبيعية لا تكشف عن نفسه ولا تجعلها تنبثق من الداخل ، وذلك ما دام الطبيعي يكمن بالتحديد في كون النفس عاجزة عن مبارحة المنطقة المنحاة اليها ولا تملك ان تتظهر طبقا للفكرة . وكما تقدم بنا القول ، لا تشكل نفس الحيوان **بالنسبة الى ذاتها** تلك الوحدة المثالية ؛ ولو كان كذلك هو واقع الحال ، لتظاهرت ايضا بالنسبة الى الآخرين في هذه النسبة ــ الى ــ ذاتها . ان **الانا** الواعي هو وحده الذي يمثل هذه المثالية البسيطة التي هي مثالية بالنسبة الى ذاتها ؛ هو وحده الذي يعرف نفسه بصفته هذه الوحدة البسيطة والذي يعزو الى نفسه لهذا السبب واقعا ليس حسيا وجسمانيا فحسب ، بل ممثلا في الوقت نفسه تحقيقا لفكرة . هنا فقط يرتدي الواقع شكل المفهوم ؛ فالمفهوم يعارض ذاته ، يغدو موضوعيته ذاتها ، ويوجد في هذه الاخيرة من اجل ذاته . اما الحياة الحيوانية بالمقابل فلا تملك هذه الوحدة الا في ذاتها ، وفي هذه الوحدة يكون للواقع ، من حيث هو جسمانية ، شكل مغاير للوحدة المثالية للنفس . ان الانا الواعي هو **بالنسبة الى ذاته** تلك الوحدة التي لجميع مركباتها عنصر مشترك هو المثالية الواحدة. والانا يتظاهر بالنسبة الى الآخرين ايضا من خلال هذا التجسد العيني الواعي. لكن كل ما يفعله الحيوان هو انه يوحي، بمظهره، للحدس بوجود نفس ؛ نفس لا يملك منها سوى ظاهرها الكدر ؛ فلكأنها نفحة ، نوع من التبخر يغلف كل شيء ويؤمّن وحدة الاعضاء ويكشف في المظهر كله عن البدايات الأولى لطابع خصوصي . تلكم هي الثغرة الاخرى التي ينطوي عليها الجمال الطبيعي ، حتى في ارقى أشكاله ، وهي ثغرة ستحملنا على

المصادرة على ضرورة **المثال** ، من حيث هو **جمال فني** . لكن قبل الوصول الى هذا المثال ، سنولي اهتمامنا لتعيينين **اثنين** هما العاقبتان الاخريان للثغرة التي لاحظناها في الجمال الطبيعي .

قلنا آنفا أن النفس لا تظهر في الهيئة الحيوانية الا في المظهر الكدر لتلاحم في العضوية ، كنقطة لركز للنفسية التي تفتقر الى مضمون متماسك . فالنفسية التي يظهرها الحيوان هي من طبيعة مبهمة ومحدودة تماما . وهذا التظاهر المجرد هو ما سندرسه الان بحد ذاته .

الفصل الثاني

المثال

- ١ -

الجمال المجرد ، الخارجي

ثمة واقع خارجي له ، بما هو كذلك ، طابع محدد ، لكن داخله ، بدل ان يتجسد عينيا في شكل وحدة النفس ، يبقى في حالة تجريد وعدم تعيين . لهذا السبب تتجلى هذه الداخلية كمجرد وحدة ذات تعيين خارجي في واقع خارجي ، بدل ان تكون داخلة حقا ، من حيث هي فكرة ، وبدل ان تحتوي مضمونا

مجسدا لفكرة . فالمفروض في وحدة الداخلي العينية ان تتجلى، من جهة اولى : في امتلاك الحياة النفسية ، في ذاتها ولذاتها . لمضمون عظيم الثراء . ومن الجهة الثانية . في صبغها الواقع الخارجي بداخليتها ، مما يتيح لها ان تجعل من الهيئة الواقعية تظاهرا صريحا للداخل . وفي المرحلة التي نحن فيها ، لم يتوصل الجمال بعد الى هذه الوحدة العينية ، بل هو ما يزال يصبو اليه صبوه الى المثال . لهذا السبب ، لا يمكن للوحدة العينية ان تتحقق بعد في الهيئة ؛ ولكنها تصلح فقط لفحص **تحليلي** ، اي فحص سنفصل لمختلف العناصر التي تدخل في تركيبها . وعلى هذا النحو ، اذا فصلنا اولا العنصر المشكل للواقع الحسي والخارجي ، حصلنا على مظهرين مختلفين يوجبان علينا دراستهما على حدة . لكن بحكم هذا الانفصال اولا ، وبحكم تجريده ثانيا، تتجلى الوحدة الداخلية ذاتها ، حيال الواقع الخارجي ، كوحدة خارجية ايضا ، وبالتالي كمثالية وتعيين خارجي المصدر : لا كشكل محايث للمفهوم الداخلي الشامل .

تلكم هي النقاط التي سيشغلنا بيانها فيما يلي . وسنبدأ بـ :

أ ـ جمال الشكل المجرد .

ان شكل الجمال الطبيعي ، من حيث هو مجرد ، شكل متعين من جهة اولى ، وبالتالي محدد ، وينطوي من جهة اخرى على وحدة يمكنه بفضلها ان ينتسب الى نفسه . وهو ينظم التنوع الخارجي وفق هذا التعيين وهذه الوحدة اللذين ، بدل ان يصبحا ضرورة داخلية محايثة وهيئة حية ، يبقيان تعيينا ووحدة خارجيين ، وعلى صلة بالخارج . وعلى هذا الشكل نطلق اسم التناظم والتناظر ، او نعتبره تابعا لقوانين ، او ننعته اخيرا بالتناسق .

ب ـ التناظم ٠

التناظم Régularité ، بما هو كذلك ، يكمن بوجه عام في التساوي الخارجي ، او ، بتعبير أدق ، في تكرار وجه معيّن واحد يعطي الشكل الوحدة المعينة . ووحدة كهذه هي ، بحكم تجريدها الاول ، بعيدة منتهى البعد عن الكلية العقلانية للمفهوم العيني ، وهذا ما يجعل الجمال لا يوجد الا بالنسبة الى ملكة الفهم المجرد التي لا تعقل سوى التساوي والتماثل المجردين ، لا العينيين . على هذا النحو يكون المستقيم ، بين الخطوط ، خطا متناظما ، لانه ليس له سوى اتجاه واحد يبقى ، على مستوى التجريد ، مساويا لنفسه على الدوام . وللسبب عينه ، يكون المكعب جسما متناظما لان لجميع أضلاعه مساحات متساوية الحجم ، ولانه يتألف ، علاوة على ذلك ، من خطوط وزوايا متساوية ، علما بأن هذه الاخيرة ، من حيث هي زوايا قائمة ، لا تملك ان تغير حجمها نظير الزوايا الحادة او المنفرجة .

والتناظر Symétrie يشبه التناظم والحقيقة ان الشكل لا يتشبث بذلك التجريد المغالي الذي يمثله التعيين في المساواة. فالى المساواة تنضاف اللامساواة ، وينبجس الاختلاف في قلب التماثل الفارغ . على هذا النحو يرى **التناظر** النور . فهو لا يتمثل بتكرار شكل واحد مجرد ، بل بتناوب هذا الشكل مع شكل آخر يتكرر بدوره ؛ وهذا الاخير ، منظورا اليه بحد ذاته ، متعيّن ايضا ومماثل لنفسه على الدوام ، ولكنه غير مساو للشكل الاول الذي هو قرينه الدائم . ومن هذا الاقتران يجب ان تولد مساواة ووحدة اكثر تعينا وأكثر تنوعا في ذاتهما . فحين يكون لواجهة المنزل ، على سبيل المثال ، ثلاث نوافذ متساوية الحجم ومفصولة عن بعضها بعضا بمسافات متساوية ، ثم ثلاث او اربع نوافذ اعلى ومفصولة بمسافات اكبر او اصغر ، واخيرا ثلاث

نوافذ مشابهة للنوافذ الثلاث الاول في حجمها وفي المسافات التي تفصل بينها ، فان المنظر الذي يعرض لنظرنا عبارة عن ترتيب متناظر . وعليه ، ان تكرار تعيين واحد وتشاكله لا يكفيان وحدهما لخلق التناظر ؛ فهذا الاخير يقتضي ، علاوة على ذلك ، فروقا في الحجم والوضع والشكل واللون والصوت وغيرها من التعيينات الملزمة ، بدورها ، بأن تتكرر على نحو متشاكل Uniforme . وانما من هذا الاقتران المتناظم لتعيينات غير متساوية يولد التناظر .

ان هذين الشكلين ، التناظم والتناظر ، بوصفهما ترتيبا ووحده خارجيين خالصين ، يندرجان بصورة رئيسية في عداد **التعيين ضمن نطاق الحجم** . ذلك ان التعيين المفترض من الخارج ، لا المحايث ، هو بوجه عام من طبيعة كمية ، بينما تجعل الكيفية من شيء معطى ما هو عليه ، بحيث يغدو مغايرا اذا ما تغير التعيين الكيفي . لكن الحجم وتنويعاته ، من حيث هي حجوم ، تشكل بالنسبة الى الكيف تعيينا حياديا ، حينما لا نفرض نفسها كعيار . وبالفعل ، ان العيار هو الكمية التي تنتج تعيينا كيفيا ، اذ تقترن كيفية ما في هذه الحال بتعيين كمي . والتناظم والتناظر هما قبل كل شيء مميزان لتعيينات الحجوم وتشاكلها (١) Uniformité وترتيبها في اللامساواة .

اذا بحثنا اين يجد ترتيب الحجوم هذا تحقيقه الحقيقي ، لا نعتم ان نلاحظ ان تشكيلات الطبيعة ، العضوية واللاعضوية على حد سواء ، متناظمة ومتناظرة حجما وشكلا . فعضويتنا الخاصة ، على سبيل المثال ، متناظمة ومتناظرة ولو جزئيا . فلنا عينان ، وذراعان ، وساقان ، وردفان متساويتان، وراسلان

---

١ ـ المتشاكل : ما كان ذا شكل واحد ، مطرد . «م»

متساويان ، الخ . وبالمقابل نعلم ان بعض الاجزاء الاخرى غير متناظمة : ومثال ذلك القلب ، والرئة ، والكبد ، والامعاء ، الخ. والسؤال الذي يطرح نفسه بهذا الخصوص هو ذاك المتعلق بمعرفة اين يكمن الفرق . فالجانب الذي يتظاهر فيه التناظم من حيث الحجم والشكل والمركز ، الخ ، هو بالتحديد الجانب الخارجي من العضوية . والتناظم والتناظر يوجدان ، بحسب مفهوم الشيء بالذات ، حيثما يكون الموضوعي ، طبقا لتعيينه . خارجيا بالنسبة الى ذاته ولا يحييه اي عنصر ذاتي . والواقع الذي لا يتخطى نطاق هذه الخارجية يقع تحت هيمنة تلك الوحدة الخارجية والمجردة . اما في ما يحيا وما يتحرك ، وعلى مستوى اعلى ، في الروحية الحرة ، فان التناظم الصرف يتلاشى امام الوحدة الذاتية الحية . لكن بالرغم من ان الطبيعة ليس لها ، بخلاف الروح ، سوى وجود خارجي في ذاته ، فان التناظم لا يتظاهر فيها الا حيثما تلعب الخارجية دورا راجحا حقا .

فضلا عن ذلك ، لو عبرنا بسرعة الدرجات الرئيسية، لوصلنا الى الجمادات ، الى البلورات ، الخ ، التي لها ، بصفتها تشكيلات لا حياة فيها ، أشكال تتميز ، اول ما تتميز ، بالتناظم والتناظر . ومظهرها هو بكل تأكيد ، وكما تقدم بنا القول ، محايث لها ، وغير متحدد بمؤثرات خارجية ؛ فالشكل الموافق لطبيعتها ينشيء ، بنشاطية غامضة، بنيتها الداخليةوالخارجية. لكن هذه النشاطية ليست هي بعد النشاطية الكاملة للمفهوم العيني والمؤمثل الذي يفترض سالبية الاجزاء المستقلة بذاتها ويحييها ويحركها ، كما في الحياة الحيوانية . بل على العكس ، فوحدة الشكل وتعيينه يحتفظان بأحادية جانب مجردة ، لا تقع الا تحت ادراك ملكة الفهم ، ووحدة الموضوع الخارجي عن نفسا هذه هي التي تنتج في آن معا التناظم والتناظر المحضين اللذين فيهما وحدهما تلعب التجريدات دورا غالبا .

ان النبات متفوق بحد ذاته على البلور . فهو يتطور الى حد

بداية تعضية ، ويمتص المواد في عملية تغذية مستمرة ونشيطة. لكن النبات بذاته لا يملك بعد الحياة المتحركة ، لان نشاطيته متجهة باستمرار نحو الخارج*، رغم تمفصله العضوي . انه متأنل الجذور ، وعاجز بحكم ذلك عن التحرك وعن تغيير مكانه، ونموه يتوالى بصورة دائمة ، وتمثله واقتياته المتواصل ليس هو ذاته الاقنيات المميز لعضوية ساكنة ومنغلقة على ذاتها ، لكن المعمول الذي يرمي اليه هو اسقاط ذاته على الخارج بصورة متجددة باستمرار . ولا ريب في ان الحيوان ينمو هو الآخر ، لكن نموه لا بد ان يتوقف متى ما بلغ حدا معينا، وتناسل الحيوان لا يعني في الحقيقة سوى ديمومة فرد واحد مماثل لذاته . اما النبات فينمو على العكس الى غير ما حد ؛ وانما بعد موته فحسب يتوقف تضاعف اغصانه واوراقه ، الخ . وما ينتجه النبات بفضل هذا النمو هو على الدوام نسخة جديدة من العضوية الكاملة ذاتها . ذلك ان كل غصن هو نبات جديد ، لا مجرد عضو كما في العضوية الحيوانية . وفي هذا التكاثر الذي يديم ذاته بذاته ؛ في هذا التحول من نبات الى عدد كبير من النباتات ، فان ما يفتقر اليه النبات هو الذاتية الحية المتحركة ووحدة الاحساس الفكروية . فالنبات يبقى بوجوده كله ، وبسيرورته الحيوية كلها ، ورغم هضمه الداخلي وتمثله الفعال للغذاء ؛ ورغم تعيينه لذاته بواسطة مفهومه الذي يغدو حرا ويمارس نشاطه في ما هو مادي ، رغم ذلك كله يبقى النبات حبيسا في الخارجية ، بلا استقلال ولا وحدة ذاتية ، ويكون بقاؤه الذاتي تظهيرا دائم التجدد . وبسبب انجذاب النبات الدائم هذا نحو الخارج ، يشكل التناظم والتناظر – وهما ضمانة الوحدة في هذا التكاثر الذي يظهّر به النباتنفسه الى الخارج – السمة المميزة الرئيسية للاشكال النباتية . صحيح ان التناظم لا يلعب هنا دورا رئيسيا كذاك الذي يلعبه في البلور ، ولا يتجلى

هنا بخطوط وزوايا مجردة نظير الحال في البلور ، لكنه يبقى مع ذلك السمة المميزة الرئيسية . فالجذع ترتفع في غالب الاحيان بخط مستقيم ، وحلقات النباتات العليا دائرية ، واشكال الاوراق شبيهة بأشكال البلورات ، والبراعم تحمل ، بعـــــدد اوراقها ، وبوضعيتها ومظهرها ، وطبقا لنموذجها الاساسي ، طابع تعيين متناظم ومتناظر .

تتميز العضويات المحبوة بحياة حيوانية جوهريا بكيفيـــــة مزدوجة في تشكيل الاعضاء . فالحيوان ، ونخص بالذكر ذاك الذي يشغل مرتبة عالية ، يملك عضوية تتبدى للعيان ، من جهة أولى ، كعضوية باطنة ، منغلقة على ذاتها ، منتمية الى ذاتها ، مرتدة على الدوام الى ذاتها ، نظير الدائرة ، وتتبدى من الجهة الثانية كعضوية خارجية ، كسيرورة خارجية ، كسيرورة متجهة نحو الخارجية . وأنبل الاجهزة هي الاجهزة الباطنة ، من كبد وقلب ورئة ، الخ ، التي بها نناط الحياة . ولا يكون تعيينهمـا وفق معايير التناظم وحدها . اما الاعضاء التي على صلة دائمـة بالعالم الخارجي فنعرض للنظر ، حتى في العضوية الحيوانية ، ترتيبا متناظرا . انها الاعضاء والاجهزة التي تؤمن علاقـــات العضوية النظرية والعملية بالخارج . فالعلاقات النظرية الصرف تابعة لاجهزة حاستي البصر والسمع ؛ فكل ما نراه ونسمعه ندعه كما هو ، اي بلا مساس . اما اجهزة حاستي الشم والـــذوق بالمقابل ، فندخل في نطاق العلاقات العملية . وبالفعــــل ، لا يسعنا ان نشم الرائحة الا اذا كانت رائحة ما هو قيد الاستهلاك، ولا نستطيع ان نتذوق الا بالهدم والتدمير . والحال اننا لا نملك سوى انف واحد ، لكنه يتألف من نصفين يضفي عليه اجتماعهما شكلا متناظما . وكذلك حال الشفتين ، والاسنان ، الخ . ولكن التناظم التام ، ان من حيث الموقع وان من حيث الشكل ، انما هو للعينين وللاذنين ، وكذلك للاعضاء التي تستخدم في نقـل

المواضيع الخارجية وفي تحويلها العملي : الساقين والذراعين .
على هذا النحو ، لا يفقد التناظم حقوقه فقدانا تاما، ولا حتى في العالم العضوي ، ولكن ذلك لا ينطبق الا على الاعضاء التي تؤمّن العلاقات المباشرة مع العالم الخارجي ، وليس علاقات العضوية مع ذاتها ، وبتعبير آخر ، عودة ذاتية الحياة الى ذاتها.
تلكم هي ، على ما نتصور ، التعيينات الرئيسية للاشكال المتناظمة والمتناظرة وللدور الذي تلعبه هذه الاشكال في ظاهرات الطبيعة .
ومن بين هذه الاشكال المجردة خلق بنا ان نميز :

جـ ـ التبعية لقوانين

هذه التبعية التي تشغل مقدما مرتبة اعلى وتشكل طور الانتقال الى حرية الحياة ، الطبيعية والروحية على حد سواء . غير ان التبعية لقوانين ، منظورا اليها بحد ذاتها ، ليست هي بعد الوحدة والحرية الذاتيتين الكاملتين ، ولكنها تشكل على كل حال كلية من فروق جوهرية لا تتبدى كفروق وتعارضات فحسب ، بل تحقق أيضا في كليتها وحدة وتلاحما . ومثل هذه الوحدة ، المحكومة بقوانين ، لا يمكن ، وان بقيت على ارتباطها بالكم ، ان تردّ ثانية الى محض فروق في الحجم ، فروق خارجية بالنسبة الى ذاتها وقابلة للقياس ؛ بل هي تشتمل سلفا على علاقات كيفية بين العناصر المختلفة . ولهذا لا تبدي هذه الوحدة للعيان لا تكرارا مجردا لتعيين واحد أوحد ، ولا تناوبا متناظما للمتساوي واللامتساوي ، بل تشتمل على تلاقي واجتماع جوانب مختلفة جوهريا . ومتى ما ابصرنا بهذه الفروق وقد اجتمعت معا ، من دون ان يطرأ عليها بنتيجة ذلك اي تخفيف ، ساورنا شعور بالحبور والمتعة . والعنصر العقلاني في هذا الشعور يتمثل في أن الحواس لا تملك ان ترضى الا بالكلية ،

وعلى الاخص كلية الفروق الموافقة لطبيعـــة الشيء . غير ان التلاحم لا يقوم في هذا الحال الا بوساطة رابط خفي تخلقـه بالنسبة الى الحدس العادة في جزء منه ، وشعور ابعد غورا في جزئه الآخر .

من اليسير علينا ، بالاستعانة ببعض الامثلة ، ان نبين على نحو اوضح وادق كيفية الانتقال من التناظم الى التبعية لقوانين. فالخطوط المتوازية المتساوية طولا ، مثلا ، متناظمة من وجهة النظر المجردة . لكننا نتقدم خطوة اخرى الى الامام لو اخذنا مثال تساوي العلاقات في الاحجام غير المتساوية ، كما هو شـأن المثلثات المتشابهة على سبيل المثال . فانحراف الزوايا وعلاقات الخطوط فيما بينها واحدة ، لكن المميزات الكمية تختلف من مثلث الى آخر . كذلك لا تتمتع الدائرة بتناظم الخط المستقيم، لكنها تتعرض بدورها لتعيين المساواة المجردة ما دامت أشعتها متساوية الطول جميعا . وهذا مع ان الدائرة ليست بعد سوى خط منحن غير ذي شأن . وبالمقابل ، فان الاهليلجات والقطوع المكافئة تتمتع بدرجة أقل من التناظم . ولا سبيل الى تعرفها الا بالاستناد الى القوانين الناظمة لها . ومن ذلك ، على سبيـل المثال ، ان الاشعة الموجهة للقطع الاهليلجي غير متساوية . لكنها منظومة بقوانين ؛ كذلك يوجد فرق اساسي بين المحور الكبير والمحور الصغير ، والبؤرتان لا تتطابقان مع المركز كما في الدائرة. وهذه الفروق هي من الان فروق كيفية متحددة بقوانين ؛ وعن اجتماعها ينشأ القانون . لكن لو قطعنا الاهليلج بحسب المحورين (الصغير والكبير) ، لحصلنا على اربعة اجزاء متساوية ؛ وآيـه ذلك ان المجموع يقع هنا ايضا تحت سلطان المساواة . ويملك الخط البيضوي ، علاوة على تعيين باطن ، حرية اكبر . وهـو يخضع لتأثير قانون ما امكن الى اليوم اكتشافه وحسابه . وما الخط البيضوي بإهليلج ، بل يختلف منحناه الاعلى عن الادنى .

لكن حتى هذا الخط الطبيعي ، الاكثر حرية من غيره ، يعطينـــا نصفين متساويين اذا قسمناه وفق المحور الكبير .

وينعدم التناظم انعداما تاما ازاء فعل القوانين في خطـوط مشابهة للقطوع البيضوية ، اذ لو قسمنا هذه الخطوط وفـــق المحور الكبير لاعطت نصفين غير متساويين ، واحدهما لا يكرر الآخر ، ولكل منهما دورته الخاصة . ذلكم هو الخط المسمـــى بالمتموج الذي قال عنه هوغارث (٢) انه خط الجمال . ومن هذا القبيل ان خطوط ذراع احد الجنبين ليس لها نفس اتجاه ذراع الجنب المقابل . ونحن هنا امام فعل قوانين تخرج عن نطاق كل تناظم . وفعل القوانين هذا هو الذي يحدد الاشكال البالغــــة التنوع للعضويات الحية العليا ، وهذا في فروقها كما فـــــي وحدتها . لكن القانون لا يمارس سلطانه من جهة اولى الا بكيفية مجردة ، من دون ان تتأتى عنه يقظة للفردية ، وتبقى الحريـــة العليا نفسه مفتقرة ، من الجهة الثانية ، الى تلك الذاتية التـــي هي الشرط الوحيد للتظاهر الحي والمثالي .

لذا يتوجب ، في هذا الطور ، وضع **التناسق** Harmonie على مستوى اعلى من المستوى الذي تفعل فيه القوانين فعلها .

د ـ التناسق

ينجم التناسق ، بالفعل ، عن العلاقة بين فروق كيفية ؛ فهو يشكل كلية لهذه الفروق تكمن علتها في طبيعة الشيء بالذات . وتفلت هذه العلاقة من تأثير القوانين ، وذلك بقدر ما يكون لها

---

٢ ـ وليم هوغارث : رسام ونقاش انكليزي ، تتميز اعماله بمسحـــة اخلاقية بارزة (١٦٩٧ ـ ١٧٦٤) . «م»

جانب يتسم بالتناظم ، ولكنها تتجاوز المساواة والتكرار . وفي الوقت نفسه تؤكد الفروق نفسها لا كفروق في تعارضاتها وتناقضاتها ، بل كوحدة متناسقة تبرز للعيان جميع الآناء التي منها تتألف ، لكنها تحتويها كلها في وضع كل واحد أوحد . وهذا هو كنه التناسق . فهو يمثل ، من جهة اولى ، كلية الجوانب الاساسية ، ومن الجهة الثانية الغاء تعارضها المحض والبسيط، الشيء الذي يترتب عليه خلق رابط داخلي فيما بينها ، عامل وحدتها . بهذا المعنى نتكلم عن تناسق شكل ، الوان ، اصوات، الخ . ومن هذا القبيل ، على سبيل المثال ، ان الازرق والاصفر والاخضر والاحمر تشكل فروقا ضرورية يكمن مبرر وجودها في طبيعة الالوان بالذات . فما يسم هذه الالوان ليس اللاتساوي فحسب ، كما في التناظر حيث تجتمع العناصر المتباينة بصورة متناظمة لتؤلف وحدة خارجية ، وانما تعارضاتها المباشرة ، كالتعارض بين الاصفر والازرق ، وكذلك تحايدها وتماثلها العيني . ويرجع جمال تناسقها الى اقصاء كل تباين وكل تعارض فج ، اذ لا يلبث هذا التعارض ان يتلاشى ويضمحل ليبرز مكانه توافق الاضداد . فبين هذه الفروق تقوم علاقات وثيقة ؛ لان كل لون ، بدل ان يكون بسيطا ، يمثل كلية جوهرية . وقد تكون هذه الكلية من طبيعة يكفي معها ، كما قال غوته ، أن يتراءى لانظارنا واحد من تلك الالوان حتى تعقبه الرؤية الذاتية للالوان الاخرى . وبين الاصوات ، على سبيل المثال ، تؤلف اصوات الدرجة الاولى والثالثة والخامسة من السلم الموسيقي تلك الفروق النغمية الاساسية التي ، باجتماعها في كل واحد ، تتوافق فيما بينها رغم تبايناتها . وكذلك الحال فيما يخص تناسق الشكل ووضعه وسكونه وحركته ، الخ . ولا يجوز ان يكون اي فرق من الفروق قابلا للادراك الحسي من جانب واحد، وإلا لتشوش التوافق .

لكن حتى التناسق ، بما هو كذلك ، ليس هو بعد ذاتية

النفس الحرة والفكروية . فالوحدة في هذه الذاتية تنجم لا عن محض تقارب او توافق ، بل عن نفي للفروق ؛ ومن هذا النفي وحده تتولد الوحدة الفكروية . وليس التناسق هو ما يخلق هذه المثالية . ومن هذا القبيل ، على سبيل المثال ، ان كل لحن – وان يكن اساسه التناسق – يملك ويعبر عن ذاتية اسمى واكثر حرية . فالتناسق المحض والبسيط لا يظهر للعيان لا الحيوية الذاتية بما هي كذلك ، ولا الروحية ، وهذا بالرغم من انه يشكل بذاته اعلى درجة للشكل المجرد ، ويقترب من الذاتية الحرة .

ذلكم هو ، في اعتقادنا ، التعيين الاول للوحدة المجردة ، وتلكم هي التنوعات الاولى **للشكل المجرد** .

- ٢ -

الجمال كوحدة مجردة للمادة المحسوسة

لا يتعلق الجانب الآخر من الوحدة المجردة بالشكل والمظهر ، وانما بالمادي ، بالمحسوس بما هو كذلك . هنا تبرز الوحدة كتوافق ، خالٍ من كل تباين ، للمادة المحسوسة المعطاة . وهذه الوحدة هي الوحدة الوحيدة التي يقدر المادي ، منظورا اليه كجوهر محسوس ، على تحقيقها . ومن هذه الزاوية ، فان **نقاء** المادة المجرد ، من حيث الشكل واللون والصوت ، الخ ، هو ما يمثل الجانب الجوهري في الطور الذي نحن فيه الان . فالخطوط المرسومة بوضوح ، ذات الامتداد الاحادي الشكل ، من غير ما انحراف الى اليمين او الى اليسار ، والسطوح المصقولة، الخ، تنتزع اعجابنا بوضوحها المحكم ووحدتها الاحادية

الشكل . وصفاء السماء ، وشفافية الهواء ، والبحيرة التي تترارا كمرآة، وسطح البحر الساكن تبهجنا وتمتعنا بسببهذه الصفات بالذات. وكذلك الحال فيما يتعلق بصفاء الاصوات . فالحنجرة الصافية،حتىوان كانتلا تصدر بعد سوىاصواتبسيطة،تشتمل بذاتها على شيء ممتع وجذاب ، بينما الحنجرة غير الصافية تهز الحبال الصوتية ولا تصدر اصواتا تنتسب الى ذاتها ، بل اصواتا غير صافية تفتقر الى الوضوح . واللغة بدورها لها اصوات صافية كالحروف الصوائت (٣) U و O و I و E و A ، واصوات مزيجة مثل AI و AU و OU ، الخ . اما الاصوات غير الصافية فهي من سمات اللهجات الشعبية بوجه خاص . وحتى تحافظ الاصوات على صفائها ، فلا بد ان تكون الحروف الصوائت محاطة بحروف صوامت ، ولكن من دون ان تخفف وقعها ، كما في اللغات الشمالية التي كثيرا ما تفسد فيها الصوامت صوت الحروف الصوائت ، بينما اللغة الايطالية ، التي حافظت على ذلك الصفاء ، تصلح بسهولة ويسر للغناء . والمفعول نفسه ينتج الالوان الصافية ، البسيطة ، غير المزيجة ، كالاحمر الصافي ، مثلا ، او الازرق الصافي ، وهما من الالوان النادرة ، اذ كثيرا ما يضربان الى الاحمرار او الاصفرار او الاخضرار . ومن الممكن للبنفسجي ان يكون هو الآخر صافيا ، ولكن صفاءه في هذه الحال خارجي ، اي غير مشوب ، اذ ليس هو بسيطا بذاته، والفارق الذي يميزه عن الالوان الاخرى ليس من الفوارق التي تكمن في طبيعة اللون بالذات . انها تلك الالوان الاصلية التي تتعرف الحواس بسهولة صفاءها ، وان يكن من الاصعب الجمع

---

٣ ـ وهي في العربية حروف العلة . «م»

بينها في كل متناسق ، على اعتبار ان اصطفافها بجانب بعضها بعضا يبرز للعيان بمزيد من الجلاء فروقها وتبايناتها . وبالمقابل، فان الالوان المخففة ، الشديدة الاختلاط ، اقل امتاعا ، لكن بما انها تفتقر الى قوة التعارض فان عدم توافق العناصر التـــي تتألف منها لا يسترعي انتباهنا بإلحاح . فالاخضر مزيج بالفعل من الاصفر والازرق ، لكن هذين اللونين محيَّدان فيه ، وبفضل هذا التحييد يستطيع الاخضر ، متى ما كان صافيا حقا ، ان يمتعنا ويبهجنا اكثر، ويصدمنا اقل من الازرق والاصفر بفروقهما الحادة الصارخة .

تلكم هي اهم النقاط المتعلقة ان بوحدة الشكل المجردة ، وان ببساطة الجواهر المحسوسة وصفائها . لكن الامر ، في كــلا الحالين ، امر تجريدات ميتة ووحـدة لا تتصف بشيء مــن الواقعية . فما تفتقر اليه هذه الوحدة ، بالفعل ، هو ذاتيــة فكروية ؛ اي عين تلك الذاتية التي يفتقر اليها الجمال الطبيعي بوجه عام حينما نرى اليه في تظاهره الشامل . وتسمح لنا هذه الثغرة الجوهرية بأن نخلص الى التوكيد على ضرورة المثال الذي لا يتواجد في الطبيعة ، والذي لا يظهر الجمال الطبيعي قياســا اليه الا كجمال من المرتبة الثانية .

- ٣ -

نواقص الجمال الطبيعي

موضوع دراستنا الخاص هو الجمال الفني ، منظورا اليه باعتباره الواقع الوحيد المطابق لفكرة الجمال . ولقد رأينا حتى الان الى الجمال الطبيعي بوصفــــه اول تعبير عـن الجمال .

والسؤال الذي ينطرح هنا هو ان نعرف كيف يختلف الجمال الطبيعي عن الجمال الفني .

يمكن القول بصورة مجردة ان الفكرة هي الجمال الكامل في ذاته ؛ بينما الطبيعة من هذا المنظور هي الجمال الناقص . لكن هذين المحمولين الفارغين لا يتقدمان بنا تقدما يذكر الى الامام . اذ المطلوب ان نعرف معرفة واضحة دقيقة من أين يتأتى كمال الجمال الفني ونقصان الجمال الطبيعي . لزام علينا اذن ان نطرح المسالة على النحو التالي : لمَ الطبيعة ناقصة بالضرورة في جمالها ، وفيم يتظاهر هذا النقص ؟ عندئذ . وعندئذ فقط تظهر لنا بمزيد من الجلاء ضرورة المثال وطبيعته . وان كنا قد ارتقينا الى مستوى الحياة الحيوانية لنرى كيف يمكن للجمال ان يتظاهر فيها . فعلينا الان ان ندرس عن كثب ما كنه الذاتية والفردية اللتين هما من خواص الخليقة الحية .

لقد تكلمنا عن الجمال باعتباره فكرة . بنفس المعنى الذي نتكلم به عن الحق والخير باعتبارهما فكرتين ؛ وقد كان قصدنا ان نقول ان الفكرة هي الجوهري والعام . وهي المادة المطلقة (غير الحسية) . بل هي فهم العالم . بيد ان الفكرة . في حال تعريفها تعريفا أوضح وادق . ليست جوهرا **وشمولية** فحسب . بل هي ايضا وحدة **المفهوم وواقعه** : المفهوم المطروح بما هو كذلك في قلب موضوعيته . لقد كان افلاطون ، كما أوضحنا ذلك في المدخل . أول من اعلن ان الفكرة هي وحدها الحقيقية والشمولية ، وانها على وجه التحديد الكلية العينية . بيد ان الفكرة الافلاطونية ذاتها ليست هي بعد العيني بالمعنى الحق للكلمة ، اذ انها لا تطابق الحقيقة الا اذا نظرنا اليها في **مفهومها** وفي **شموليتها** . لكن ما دام منظورا اليها في شموليتها ، فانها **لا تكون قد تحققت بعد ؛ لا تكون قد أضحت بعد الحق بالنسبة الى ذاتها** ، في واقعها . انها تبقى في محض حالة «بالنسبة ــ الى ــ ذاتها» . وكما ان المفهوم بدون موضوعيته ليس هو بعد

المفهوم بالمعنى الحقيقي للكلمة ، كذلك فان الفكرة ليست هـي الفكرة بالمعنى الحقيقي للكلمة بدون واقعها وخارج هذا الواقع. على الفكرة اذن ان تتقدم باتجاه الواقع ، وهي لا تتلقى هـذا الواقع الا من الذاتية الواقعية ، المطابقة للمفهوم ، من وحدتها الفكروية ومن كينونتها ــ لـ ــ ذاتها . على هذا النحو يكمـن مصدر واقعية النوع ، على سبيل المثال ، في الفرد العينـي والحر ؛ فالحياة لا توجد الا في شكل كائنات حيـة فردية ، والخير لا ينحقق الا عن طريق بشر افراد ، وكل حقيقة لا تكون حقيقة الا بالنسبة الى وعي **يعرف** ، الى روح **يوجد بالنسبة الى ذاته** . الفردية العينية هي وحدها الحقيقية والواقعية ، وليست كذلك لا الشمولية المجردة ولا الخصوصية . هـذه الكينونة ــ لـ ــ ذاتها ، هذه الذاتية هي اذن نقطة لا ينبغي لها ان تغيب عنا . لكن الذاتية تكمن في الوحدة السالبة ، الناجمة عن تأمثل الفروق ووجودها الواقعي . وحدة الفكرة وواقعهـا هي اذن الوحدة **السالبة** للفكرة ، بما هي كذلك ، **ولواقعها** ؛ وهي وحدة تنجم عن المصادرة على وجود فارق بين الفكرة وواقعها وعلـى الغائه . وانما بفضل هذه النشاطية توجد الفكرة وجودا ايجابيا بالنسبة الى ذاتها ، وتكون وحدة وذاتية لامتناهيتين بواسطتهما تنتسب الى ذاتها . علينا اذن ان نتصور ايضا فكرة الجمال ، في كينونتها ــ في ــ الهنا الواقعية ، بوصفها ذاتية عينية جوهريا، ومن حيث انها ليست بفكرة الا بقدر ما هي واقعية وبقدر مـا تلاقي واقعها في الفردي العيني .

علينا اذن ان نميز هنا شكلين من الفردي : الفردي **الطبيعي** المباشر ، والفردي **الروحي** . فالفكرة توجد في هذين الشكلين ، وواحد هو المضمون الجوهري لكلا الشكلين ، المضمون الـذي تشكله الفكرة ، وفي المضمار الخاص الذي يعنينا هنا ، المضمون الذي تشكله فكرة الجمال . لكن ان يكن للجمال الطبيعـي

المضمون **نفسه** الذي للمثال ، فمن المهم أن نشير الى ان الفرق القائم بين الشكلين اللذين فيهما تتحقق الفكرة ، اي الفرق بين الفردي الطبيعي والفردي الروحي ، هو ، من منظور آخر ، **فرق جوهري** ايضا بين مضمونيهذين الشكلين. فبيت القصد، بالفعل ، هو ان نعرف ما الشكل الذي يطابق الفكرة حقا ، لان الفكرة لا تسفر عن **الكلية الحقيقية** لمضمونها الا في الشكل الذي يطابقها حقا . .

تلك هي المسالة التي يتوجب علينا ان ندرسها الان. . وذلك بقدر ما يتطابق ايضا مع هذا الفارق في الشكل الذي ينطوي عليه الفردي فارق بين الجمال الطبيعي وبين المثال .

وفيما يتعلق باديء ذي بدء بالفردي **المباشر** ، فانه ملازم للطبيعي بما هو كذلك مثلما هو ملازم للروحي ، على اعتبار ان هذا الاخير لا يتواجد خارجيا الا في **الجسم** ، بل على اعتبار انه لا يستمد وجوده ، من وجهة النظر **الروحية** ، الا من الواقع المباشر . بوسعنا اذن ان نرى الى الفردي المباشر من وجهة نظر مثلثة .

- ١ -

داخلية المباشر ليست الا داخلية

كما راينا آنفا لا تحصل العضوية الحيوانية على كينونتها ـ لـ ـ ذاتها ، على فرديتها الا بفضل سيرورة تتم بلا انقطاع في داخلها وضد طبيعة ـ لاعضوية بالنسبة اليها ـ تبتلعها وتهضمها وتتمثلها ، محولة الخارجي الى داخلي ومحققة على هذا النحو فحسب كينونتها ـ في ـ ذاتها . وقد راينا ايضا أن سيرورة الحياة اللامنقطعة هذه تمثل نسقا من نشاطات ينجزها نسق من

الاجهزة . ولهذا النظام المقفل غاية وحيدة ، وهي بقاء الخليقة الحية بفضل السيرورة المذكورة ، على اعتبار ان الحياة الحيوانية هي حياة حاجة ، تطورها وتلبيتها منوطان بأداء نسق الاجهزة المذكور لوظيفته . وينجم عن ذلك ان الخليقة الحية منظمة وفق مبدأ **الغائية** ؛ فالاعضاء كافة تؤدي دورها كوسائل برسم تحقيق هدف واحد : بقاء العضوية ، والحياة محايثة لها ؛ فهي مرتبطة بالحياة ارتباط الحياة بها . ونتيجة هذه السيرورة هي الحيوان، الكائن الفردي الذي يدب فيه الشعور الحي بذاته والذي يقدر ، بحكم ذلك ، على التمتع بفرديته . والمقارنة بين الحيوان والنبات تظهر للعيان ان ما يفتقر اليه النبات هو على وجه التحديد هذا الشعور بالذات وامتلاك نفس . وذلك ما دام ينتج باستمرار افرادا جددا يبقون به مرتبطين ، من دون ان يركزهم ويكثفهم الى حد تلك النقطة السالبة التي يغدو فيها الفرد ذات نفسه ، له استقلاله وله حدوده قياسا الى الآخرين والى العالم الخارجي . بيد ان ما نعاينه من العضوية الحيوانية في ممارستها لحيويتها ليس نقطة التركز تلك ، التي فيها تتم وحدتها ، وانما فقط تنوع الاجهزة والاعضاء ؛ فالخليقة الحية ليست حرة بعد بالقدر الكافي لتتمكن من توكيد نفسها كذات فردية نقطوية الشكل ، بالرغم من امتداد اعضائها في العالم الخارجي . ويبقى المركز الحقيقي لنشاطات الحياة العضوية خفيا علينا ، فلا نعاين سوى المعالم الخارجية للشكل المغطى بدوره بالريش ، او بالفلس ، او بالوبر ، او بالفرو ، او بالشوك ، الخ . وهذه التغليفات هي خصائص حيوانية ، لكنها ايضا انتاج حيواني ذو صفة نباتية . .وتلكم هي العلة الرئيسية لدونية الحيوان من وجهة نظر الجمال . فما نراه من العضوية ليس النفس ؛ وما هو متجه نحو الخارج وما يتظاهر في كل لحظة ليس الحياة الداخلية ، وانما التشكيلات التي تشغل مرتبة أدنى من مرتبة الحياة بحصر

المعنى . وبما ان الحيوان لا يحقق كينونته ــ في ــ ذاتها فــي شكل الداخلية ، فان هذه الاخيرة لا تتبدى لانظارنا في كل مكان وزمان . وبما ان الداخلي يبقى داخليا **فحسب** ، كذلك يتبدى الخارجي بوصفه خارجيا **فحسب** ، اي بلا صلة ولا رابــــط بالداخل ، ومن دون ان تتغلغل النفس في اجزائه كافة .

اما الجسم البشري بالمقابل فيتمتع ، من هذا المنظــــور تتفوق ، اذ يسمح لنا بأن نعاين في كل لحظة ان الانسان كائن **واحد** ، حــي ومحبو بنفس . جلده لا يغلفه رداء لا حياة فيه ، ذو طبيعة نباتية ، بل من الممكن ادراك نبضان الدم على امتــداد أدمة الجسم ، وخفقان القلب محسوس ايضا في كل موضع ، بل يتبدى ، عند رصده من الخارج ، وكأنه من العلائم الرئيسية للحياة ، الحياة المنتفخة ان جاز التعبير : Turgor Vitae ويتمتع الجلد بحساسية معممة، ولبشرته الرقيقة Morbidezza لون لحمي كثيرا ما تعيي محاكاته الفنان . لكن ان يكن الجسم البشري ، خلافا للجسم الحيواني ، يظهر للخـــارج كينونته ــ في ــ الحياة ، فان الطبيعة تظل محتفظة بحقوقها عليه ، فتتبدى من خلال العلائم التي تظهر على أدمته : حزوز ، غضون ، مسام ، شعر ، شرايين صغيرة ، الخ . بل ان الجلد الذي يشف عــــن الحياة الداخلية ، هو بحد ذاته غلاف يفيد في الحماية مــــن الخارج ، وسيلة نفعية صرف في خدمة ضرورة طبيعية . بيد ان التفوق الهائل للجسم البشري يكمن في حساسيته التي ، وان لم تترتب عليها على الدوام احساسات واقعية ، تظل شرطهـــا وامكانيتها . لكن هنا ايضا نلحظ وجود ثغرة : فهذه الحساسية ليست حساسية مركزة داخليا ومنتشرة في الاعضـــاء كافة ، وانما تعمل بعض الاجهزة في خدمة وظائف حيوانية ، بينما تفيد اجهزة اخرى في تظهير الحياة النفسية والعواطف والاهواء . على هذا النحو ، فان النفس ، الحياة الداخلية ، لا تتظاهر في **كل** واقع الشكل البشري .

هذه الثغرة نفسها نلقاها في عالم اسمى ، عالم الـــروح وعضوياته ، متى ما نظرنا اليها في كينونتها ــ في ــ الحيــاة المباشرة . فكلما كانت تشكيلات الروح اكبر واغنى ، كانت اكثر تعدادا الوسائل التي تحتاج اليها ، بصفـــة ادوات مساعدة ، **الغاية الوحيدة** التي تبث الحياة في كل شـــيء وتؤلف روحه . والحال ان هذه الغايات تتكشف ، في الواقع المعطى مباشرة ، على انها اجهزة عاملة في خدمة الهدف ، وكل ما يحدث ويحصل يرجع الى تدخل الارادة . ان كل عنصر في عضوية من شاكلة الدولة او الاسرة ، الخ ، اي كل فرد مأخوذ على حدة ، **يظهر ارادة** ويعمل بالتشارك مع الاعضاء الآخرين في العضوية نفسها ، لكن النفس الحميمة **الوحيدة** لهذا التشارك ، وحرية الغايـــة الوحيدة وعلتها لا تتظاهر بما هي كذلك في الواقع ، ولا يكون حضورها في جميع الاجزاء المكوّنة للشراكة جليا ظاهــــرا للعيان .

بوسعنا ان نقول الشيء عينــــه عن الافعال والاحــداث الخصوصية التي تؤلف ، على نحو مماثل ، كلا عضويا واحدا . فالعلل الباطنة لهذه الافعال والاحداث لا تظهر على الدوام الــى السطح ، ولا تكون على الدوام مرئية عبر المظهر الخارجـــي لتحقيقها المباشر . فما يتبدى للعيان ليس سوى كلية **واقعية** ، بينما المصدر الباطن الذي يحركها وينفخ فيها الحياة لا يتخطى حدود المنطقة الدفينة التي فيها يقيم .

من هذا المنظور يظهر الفرد الخصوصي بالمظهر نفسه. فالفرد الروحي كلية في ذاتها ، منظمة حول مركز روحي . وهو فـــي واقعه المباشر ، اي في طراز عيشه وسلوكه ، وفي تنازلاتـــه ورغباته ومساعيه ، لا يظهر الا في مظهر مجزأ ؛ ولكن لا بد لنا، فيما لو اردنا ان نحكم على شخصيته، ان نعرف كل تعاقب افعاله واهوائه . وفي هذا التعاقب ، الذي يشكل واقعه ، لا تظهر نقطة

التركز والتوحيد بمظهر المصدر المنظور الذي لا يعدو الباقي كله ان يكون مجرد انبجاس منه .

- ٢ -

حالة تبعية الوجود الفردي المباشر

مما قلناه تنجم نتيجة هامة اخرى . فالفكرة ، كما سبق لنا البيان ، تكتسب بفضل مباشرية الفردي على وجه التحديد وجودا واقعيا . لكن هذه المباشرية بالذات تخلق بينها وبين العالم الخارجي علاقات معقدة ومتشابكة ؛ فالفكرة تصطدم بضغط ظروف واوضاع خارجية ، بنسبية الغايات والوسائل ، وتنجرف ، بصورة عامة ، في دوامة الظاهرات المتناهية . وبالفعل ، ان الفردي المباشر هو ، قبل كل شيء ، وحدة حبيسة داخل ذاتها ؛ وبهذه الصفة تتحدد حدوده سلبيا بالنسبة الى كل ما ليس هو ؛ وبفضل عزلته المباشرة التي تحكم عليه بوجود مشروط ، تدفعه قوة الكلية ، التي لا يكمن تحقيقها في داخل ذاته ، الى عقد صلات مع ما ليس هو ، الى ان يسقط في التبعية لاشياء مغايرة لذاته . في هذه المباشرية ، تكون الفكرة قد حققت كل مظهر من مظاهرها على حدة ، والرابط بين الوجودات المنفصلة ، الطبيعية منها والروحية على حد سواء ، لا تعود تشكله سوى قوة المفهوم **الباطنة** . ويظهر هذا الرابط وكانه آت من الخارج ، كأنه **ضرورة خارجية** تفرضها تبعيات عدة متبادلة كما يفرضها واقع ان كل تبعية تتحمل عواقب التعيينات التي يكمن اصلها في مكان آخر . والكينونة — في الهنا المباشرة ، منظورا اليها من هذه الناحية ، تبدو وكأنها

نسق من العلاقات الضرورية بين أفراد وقوى مستقلة في الظاهر ، نسق يُستخدم فيه كل عنصر كوسيلة في خدمة غايات اجنبية غريبة عنه او يكون بحاجة هو ذاته الى ما هو خارجي عنه ليستخدمه كوسيلة . وبما ان الفكرة، بوجه العموم: لا تتحقق هنا الا على صعيد الخارجية ، يتراءى للمرء وكأنه يشهد انفلات العسف والمصادفة ؛ وهجمة البؤس والإملاق الروحيين . ان الروحي المباشر يعيش في مملكة اللاحرية .

ان الحيوان ؛ مثلا ، يرتبط بعنصر طبيعي معين : الهواء او الماء او التراب ، وهذا العنصر الطبيعي يحدد كل طراز حياته ؛ ونوع مأكله ، وبالاضافة الى ذلك كل سلوكه . ومن هذه الواقعة تنجم الفروق الكبيرة التي نعاينها في مجمل الحياة الحيوانية . صحيح انه توجد انواع وسيطة ، نظير الطيور السابحة والثدييات التي تحيا في الماء والبرمائيات والانواع الانتقالية ؛ ولكن هذه مجرد خلائط ، لا تركيبات عليا وجامعة . ناهيك عن ذلك ، يبقى الحيوان ، من منظور بقائه ، في حالة تبعية دائمة للطبيعة الخارجية ، من برد وجفاف وقلة غذاء ، مما يعرضه في حال شح محيطه لخطر فقدان كمال شكله ورونق جماله ، ولخطر الهزال والضمور بحيث لا يعود يعكس سوى عدم كفاية الشروط — الباعثة على الرثاء — التي يحيا فيها . وما يكسبه او يخسره من الجمال المقسوم له رهن بظروف خارجية .

ان العضوية البشرية ، في وجودها الجسماني ، تواجه ، وان في درجة أقل ، نفس حالة التبعية للقوى الطبيعية الخارجية ، وتتعرض للمخاطر نفسها وللموانع نفسها التي تحول دون تلبية حاجات طبيعية ، ولامراض هدامة ، ولشتى صنوف البؤس والحرمان .

وعلى صعيد اعلى من الواقع المباشر ، صعيد الاهتمامات **الروحية** ، تكون التبعية التي تكامنا عنها **نسبية** تماما . ونحن

نتبين ذلك اساسا من التباين القائم بين غايات الحياة النفسية وبين غايات الروح التي هي أسمى ، علما بأن هذه الغايات وتلك قابلة لان تشل بعضها بعضا ، ولترنق بعضها بعضا ، وحتى لان تدمر بعضها بعضا . فعلى الانسان ، من حيث هو فرد ، وكيما يصون فرديته ، ان يغدو وسيلة في خدمة آخرين وفي خدمة غاياتهم المحدودة ، وأن يستخدم بدوره الآخرين كوسائل . اذن فالفرد ، كما يتبدى في عالم اليومي ونثره هذا ، لا يظهّر تمام نفسه للخارج في نشاطاته كافة ، وبعبارة اخرى ، لا تشكل نشاطاته انبثاقا لكليته . وهو غير قابل لان يفهَم طبقا لما هو ، وانما طبقا لما ليس هو . وبالفعل ، يوجد الانسان الفردي في حالة تبعية لعوامل خارجية ، لقوانين ، لمؤسسات سياسية ، لحالة مدنية مسبقة الوجود ، لا خيار له في الا يمتثل لها ، من دون ان يتساءل هل تتفق او لا تتفق مع داخليته . زد على ذلك ان الذات ليست بالنسبة الى الآخرين كلية في ذاتها ، وانما يكون الحكم عليها وتقييمها تبعا لما تنطوي عليه افعالها ورغائبها وآراؤها من نفع مباشر للآخرين .

ان ما يهم البشر في المقام الاول هو ما له صلة بنيّاتهم وغاياتهم الخاصة . وحتى الاعمال الكبرى والاحداث الكبرى ، التي هي حصيلة جهد جماعي ، لا تعلن عن وجودها في عالم الظاهرات النسبية هذا الا في شكل ميول فردية ، عديدة ومتنوعة . فهذا الفرد او ذاك يأتي بمساهمته ، برسم هذه الغاية او تلك ، فيفلح او لا يفلح في تحقيقها ؛ واذا ما واتته الحال وأفلح في بغيته ، فان ما يحصل عليه يبدو ثانويا تماما بالقياس الى الكل . وما ينجزه معظم الافراد ليس ، من هذه الزاوية، وبالمقارنة مع اهمية الحدث الكامل والغاية الكاملة اللذين يساهم اولئك الافراد في صنعهما ، سوى عمل جزئي ؛ وحتى اولئك الذين يكونون في القمة ويتماهون بالشعور وبالعقل مع كلية الشيء هم ، ان جاز القول ، اسرى شبكة من ظروف

خصوصية ، وعوائق ، وشروط نسبية . لهذه الاسباب جميعا يبدو الفرد ، منظورا اليه في هذه الدائرة فحسب، وكأنه محروم من تلك الحرية ومن تلك الحيويـــة المستقلتين والكاملتين اللتين هما في اساس الجمال . لا ريب في ان الواقع الانساني المباشر، باحداثه وتنظيماته ، ينطوي هو الآخر على نسق وعلى كلية من النشاطات ، لكن الكل لا يتبدى للعيان الا في صورة كثرة مـــن التفاصيل ، وتكون المشاغل والنشاطات منقسمة الى عدد لامتناه من الاجزاء ، بحيث لا تمثل حصة كل واحد سوى جزء صغير من الكل ؛ وينجم عن ذلك انه ايا تكن الغايات الخاصة التي ينشدها كل فرد والاهتمامات الشخصية التي تعلل نشاطه ، فان حرية ارادته واستقلالها يبقيان على كل حال شكليين بقدر او بآخر ، ما داما متحددين بظروف ومصادفات خارجية ، ومقيدين بعوائق الطبيعية Naturalité .

ذلكم هو نثر العالم ، كما يتبدى لوعي الفرد والمجموع . انه عالم متناه ومتقلب ، في صراع مع تشابكات النسبي وضغـوط الضرورة التي لا يستطيع الفرد تملصا منها . ذلك ان كل فرد حي يتواجد في وضع متناقض حينما يعتبر نفسه كلا ناجـــزا مقفلا ، وحدة واحدة ، ويكون في الوقت نفسه في حالة تبعية لما ليس هو ؛ أما النضال الهادف الى حل هذا التناقض فيرتد الى محاولات لا مفعول لها سوى اطالة امد الصراع .

- ٣ -

محدودية الوجود الفردي

ثالثا ، لا يكون الفردي المباشر للعالم الطبيعي والروحي في

حالة تبعية فحسب ، وانما هو يفتقر الى الاستقلال المطلق ، لانه **محدود** ، او بتعبير ادق ، لانـــــه **متخصص** Particularisé في ذاته .

كل فرد حي منتمٍ الى العالم الحيواني يندرج قبل كل شيء في عداد نوع محدد ، محدود ، وبالتالي ثابت ، يتعذر عليه تخطي حدوده . ومن المؤكد انه في مستطاع الروح ان يكوّن فكرة عامة عن الحياة وعن تعضيتها ، ولكن هذه العضوية العامة تنقسم في الواقع الطبيعي الى جملة من الخصوصيات المطابقة لقدر مماثل من الانماط والنماذج التي تختلف في شكلها الخارجي وفي درجة تطور هذا الجزء او ذاك من العضوية ، الخ . وفي داخل هـذه الحدود غير القابلة للتخطي ، لا نعثر الا على مصادفات مناتية من شروط خارجية، والتبعية نفسها تتنوع تبعا للمصادفات وتتظاهر لكل فرد بكيفية خاصة ، وبالارتباط بتلك الشروط . على هذا النحو يطرأ ، من هذه الناحية ايضا ، نقصان خطير على مـــــا يقتضيه الجمال من استقلال ذاتي وحرية .

والحال انه من المؤكد ان الروح يجد في عضويته الجسمانية الخاصة به التحقيق الكامل لمفهوم الكينونة ــ في ــ الحيـــــاة الطبيعية ، بحيث قد تبدو الانواع الحيوانية بالمقارنة ناقصة ، مخلوقات تشغل ادنى مراتب الحياة . بيد ان العضوية البشرية تنطوي هي الاخرى على فوارق عرقية ، وعلى تدرج للاشكـــــال وفق جمالها . وعلاوة على هذه الفوارق ، العامة في ختـــــام الحساب ، ينبغي ان نأخذ باعتبارنا الخصائص العائلية التـــي تكونت في الاصل عرضيا ثم ما لبثت ان تثبتت ، والتي تنشا عن خلائطها ، المتأتية بدورهـــــا عن خلائط بين أسر متباينة ، خصوصيات تفتقر الى طابع الحرية ؛ والى ذلك ينبغي أن نضيف الخصوصيات ذات الصلة بالاشغال والحرف والمهن التي تمارس ضمن دائرة حياتية ضيقة، واخيرا خصائص المزاج والطبع وجملة بكاملها من التشويهات والتشويشات . ان الفقـــــر ، والهم ،

والغضب ، والجفاء ، واللامبالاة ، وجموح الاهواء ، والنشدان العنيد لغايات احادية الجانب ، والتنوع والانفصام الروحيين والتبعية للطبيعة الخارجية ، وبصورة عامة كل لاتناهي الوجود الانساني ، تتعين وتتخصص لتتولد عنها ، تبعا للمصادفات ، سحن خصوصية ولتأخذ كل سحنة منها في خاتمة المطاف تعبيرا دائما . على هذا النحو تقع انظارنا على سحن منخورة تحمل اثر عواصف الاهواء المدمرة ، بينما تنم سحن اخرى عن تسطح وعقم داخليين ، في حين ان سحنا اخرى تغلو في الخصوصية الى حد تفقد معه النموذج العام للاشكال . والحق انه لا حد لعرضية الوجوه والسحن . لذا يكون الاطفال ، بوجه الاجمال ، من اجمل المخلوقات : فلديهم تبقى الخصوصيات هاجعة كما في رشيم غير متفتح ، ولا تجيش صدورهم بعد بأي هوى محدود ، ولا يفلح بعد اي هم من الهموم الانسانية الكثيرة في ان يضفي على قسمات وجوههم المتغيرة طابع ضرورته الكئيبة . غير ان هذه البراءة ، وبالرغم من ان الطفل يبدو في حيويته وكأنه يحتوي الامكانيات طرا ، تفتقر الى السمات الاعمق للروح الذي لا يمارس نشاطه الا داخل ذاته ، بمقتضى توجيهات وبرسم غايات جوهرية .

هذا النوع من الوجود المباشر ، الفيزيقي والمادي على حد سواء ، يجب ان يعتبر بصورة اساسية حالة من حالات التناهي ، وبالتحديد التناهي الذي لا يطابق مفهومه والذي يميط اللثام عن تناهيه عن طريق عدم التطابق هذا تحديدا . ذلك ان المفهوم ، وكم بالاحرى الفكرة التي هي اكثر عينية ، هما ما هو لامتناه وحر في ذاته . لكن الحياة الحيوانية ، بالرغم من انها فكرة من حيث هي حياة ، لا تملك هذا الطابع اللامتناهي والحر الذي لا يتظاهر الا حينما يملأ المفهوم تمام الملء كل الواقع الذي من اجله وجد بحيث لا يعود يجد فيه سوى ذاته ولا يدعه

ينم عن شيء آخر غير ذاته . عندئذ فقط يمثل المفهوم الفردية الحرة واللامتناهية حقا . غير ان الحياة الطبيعية لا تتجـــاوز حدود الاحساس الذي يبقى في داخلها ، من دون ان يمتد الى مجمل الواقع ؛ بل ان هذه الحياة هي بذاتها مشروطة ومحدودة وتابعة بصورة مباشرة ، لانها ، بدل ان تكون حرة ومعينة من قبل ذاتها ، ليست متعينة الا بما ليس هي . ذلكم هو ايضا مصـــير الواقع المباشر والمتناهي للروح ، في معرفته وارادته وتظاهراته وافعاله ومصائره .

وبالرغم من اننا نلاحظ هنا تكوين مراكز اكثر اهمية ، فانها ليست بعد سوى مراكز لا تشتمل في داخل ذاتها ، مثلها في ذلك مثل التفاصيل الخصوصية ، على الحقيقة ، وانما تمثلها فقط في العلاقات التي تقيمها مع المراكز الاخرى من خلال الكل. هذا الكل ، منظورا اليه بما هو كذلك ، يطابق مفهومه فعلا ، لكن من دون ان يتظاهر في كليته ، مما يحكم عليه بالبقاء محبوسا في الداخل وبعدم الوجود الا بالنسبة الى باطن المعرفـــة المفكرة ، بدل ان يصير مرئيا منظورا – بوصفه المطابقة المثلى للداخلية – في الطبيعة الخارجية ، وبدل ان ينتشل آلاف التفاصيل مـــن حالة الشتات التي هي فيها ليركزها وليشكل بالتالـــي تعبيرا ، شكلا .

ذلكم هو السبب الذي يحكم على الروح بأن يبقى عاجزا ، في تناهي الوجود ، في تحدده وتبعيته للخارج ، عن استعادة حريته الحقيقية والمباشرة وعن التمتع بهذه الحرية ، مما يجبره على السعي الى تلبية حاجته الى الحرية على مستوى اعلى . هذا المستوى هو الفن ، وواقع هذا الفن يكوّنه المثال .

تنجم ضرورة الجمال الفني اذن عن العيوب الملازمة للواقع المباشر ؛ وبوسعنا تعريف مهمته بالقول انه مدعو الى ان يمثـــل تظاهرات الحياة في ملء حريتها ، وان خارجيا ، وعلى وجــــه الخصوص من حيث هي محركة من قبل الروح ، والى ان يجعل

الخارجي مطابقا على هذا النحو للمفهوم . وبفضل الفن ، تنعتق الحقيقة من محيطها الزمني ، من طوافها عبر الاشياء المتناهية ، ونكسب في الوقت نفسه تعبيرا خارجيا نستشف من خلاله ، لا غثاثة الطبيعة والنثر ، بل وجودا لائقا بالحقيقة جديرا بها، وجودا يؤكد ذاته بدوره على انه حر ومستقل ، وذلك ما دام تعيينه كامنا فيه ، لا في ما ليس هو .

الفصل الثالث

الجمال الفني أو المثال

ثلاث نقاط رئيسية ينبغي التوقف عندها بصدد الجمال الفني :

١ ـ المثال بما هو كذلك ؛
٢ ـ الكيفية التي يتحقق بها في العمل الفني ؛
٣ ـ ذاتية الفنان الخلاقة .

ــ أ ــ

المثال بما هو كذلك

- ١ -

الفردية الجميلة

ما يسعنا ان نقوله عن المثال في الفن ، بمقتضى الاعتبارات النتي تقدمت بصورة بالغة العمومية وشكلية تماما ، هو ما يلي : لا يوجد الحق ولا يكون حقا الا بقدر ما يتفتح في الواقع الخارجي ، لكنه يمتلك القدرة على تجاوز الانفصال بين الوجود والحقيقة بالجمع بينهما وبالابقاء عليهما في كل واحد يؤلف ، ان صح التعبير ، نفس ذاته ، هذه النفس التي تصبغ كل جزء بتفتحها . لنتأمل الشكل البشري كأول تمثيل على ما نقوله : فهذا الشكل يمثل ، كما تقدم بنا القول ، كلية من الاجهزة التي هي متفرعات من المفهوم ، بحيث يفوز كل عضو بنشاط خصوصي ولا يكون كل عضو قادرا الا على حركة جزئية . لكن لو تساءلنا عن الجهاز الذي فيه تتبدى كل النفس من حيث هي نفس ، لذهب بنا الفكر للحال الى العين ، اذ في العين تتركز النفس ؛ فهي لا تبصر عبر العين فحسب ، بل من هذه الاخيرة يمكن ايضا إبصارها . وكما قلنا ، في معرض كلامنا عن خارج الجسم الانساني ، بأن أدمته كلها تنم ، بالتعارض مع أدمة الحيوان ، عن وجود القلب ونبضاته ، سنقول كذلك عن الفن ان مهمته هي العمل على ان يغدو الظاهراتي في مختلف نقاط سطحه هو العين ، مقر النفس وكاشفة الروح . ولعلنا نذكر البيتين الشعريين المشهورين اللذين يناجي فيهما افلاطون النجمة Aster بالقول :

حين تنظرين الى النجـــوم ؛ وانجمتـــاه ، أود لو كنت انا السماء ذات المئة عين لأتأملك من عالي سمائي .

ولعله في مقدورنا ، لو قلبنا المعنى ، ان نقول ان الفن يجعل من كل وجه من وجوهه ارغـسا (١) له ألف عين ، كيما تتبـــدى النفس والروحية في جميع نقاط الظاهراتية . وحتى تظهـر النفس والروحية حضورهما لا في هيئة الجسم فحسب ، لا في تعبير الوجه والحركات والاوضاع فحسب ، بل كذلك فـــي الافعال والاحداث ، في الخطب والاصوات ، وباختصار ، فـي جميع شروط الظاهراتية واحتمالاتها ، فلا بد ان تغدو ّا العين العاكسة للنفس الحرة في كل لاتناهيها الباطن .

امام مطلب الحيوية العامة هذا ، لا بد للمرء ان يتساءل **ما** هي النفس التي يفترض في جميع نقاط الظاهراتية ان تغـــدو عيونا لها ، وبعبارة أدق ، ما هي طبيعة النفس القادرة على ان تتظاهر بتمامها في الفن وبالفن . ذلك اننا حينما نستخدم كلمة **الأنا** بمعناها الدارج ، فانما نتكلم ايضا عن نفس نوعية للمعادن والحجارة والنجوم والحيوانات والطبائع البشرية بخصوصياتهـا وتظاهراتها التي لا تقع تحت عد . لكن حين يكون المقصـــود الاشياء الطبيعية ، من حجارة او نباتات ، الخ ، فان كلمـــة **النفس** ، بالمعنى الذي نعطيها اياه هنا ، لا يمكن ان تستخدم الا في غير محلها . فنفس الاشياء الطبيعية الصرف نفس متناهية ، عابرة ، وتستأهل اسم طبيعة خاصة اكثر مما تستأهل اســـم النفس بحصر المعنى . فالفردية الواضحة البيّنة لهذه الوجودات تتظاهر سلفا وبتمامها في كينونتها - في - الهنـــا المتناهية ؛ وحتى اذا لم تكن محددة الا في جانب واحد من جوانبها فقط ،

---

١ - ارغس : امير من امراء مدينة ارغوس تقول الاسطورة انه كانت لـــه مئة عين ، وان خمسين منها كانت تبقى مفتوحة على الدوام . «م»

فان ارتفاعها الى مستوى حرية واستقلال ذاتي لامتناهيين هو محض ظاهر ، وهذا الظاهر ممكن العزو الى هذه الدائرة ايضا؛ ولكن عندما يحدث هذا الارتفاع حقا ، فانه لا يحدث الا من الخارج ، بوساطة الفن ، من دون ان تكون علة هذا اللاتناهي وهذه الحرية كامنة في الاشياء ذاتها . كذلك فان النفس الحاسة تمثل بدورها ، من حيث هي محبوة بحيوية طبيعية ، فردية ذاتية، لكن هذه الفردية تبقى حبيسة نفسها ، من دون ان تنفذ الى الواقع لتؤوب من ثم فحسب الى نفسها ولتصبح بالتالي لامتناهية في ذاتها . لهذا السبب يبقى مضمونها بالذات محدوداً ، ولا تعدو تظاهراته ان تكون واحداً من اثنين : اما تظاهرات الحيوية الشكلية ، من قلق واضطراب وعدم ثبات وطمع وحصَر وخوف ، وإما محض تظهير لداخلية متناهية في ذاتها . وحدهما حيوية **الروح** وحياته تشكلان اللاتناهي الحر الذي يتيح له في الكينونة ــ في ــ الهنا الواقعية ان يبقى الداخلي بالنسبة الى ذاته ، وبعد تظهيره ، ان يؤوب الى ذاته وأن يبقى في ذاته . ليس مقيضا اذن لغير الروح ان يسبغ على خارجيته ، حتى ولو كانت تضعه في حالة من التحدد ، طابع لاتناهيهْ الخاص وان يضمن أوبته الحرة الى ذاته . لكن ان لم يكن الروح حرا ولامتناهيا الا بقدر ما يعقل فعلا كونيته ويضفي طابع العمومية عينه على الغايات التي يطرحها في داخل ذاته ، فانه قابل ايضا ، طبقا لهذا المفهوم ، حينما لا يعقل هذه الحرية، للوجود في حالة المضمون المحدود ، ذي الطابع الضامر ، الخاص بالحياة النفسية المسطحة والداوية . وعندما يصبح المضمون ناقصا وغير كافٍ الى هذا الحد ، يغدو التظاهر اللامتناهي للروح بدوره شكليا صرفا ، اذ لا يعود من تواجد في هذه الحال الا للشكل المجرد للروحية الواعية التي يتعارض مضمونها مع لاتناهي الروح الحر . وانما بفضل مضمون أصيل وجوهري فقط يغدو الوجود المحدود والمتقلب مستقلا بذاته وجوهريا هو الآخر،

بحيث يتحقق في الوقت نفسهالوضوح والعمق ومضمونجوهري وذو حدود دقيقة صارمة ، مما يعطي الوجود امكانية التظاهر ، بمضمونه المحدود ، في مظهر الشمولية ومظهر النفس المحتفظة بنسبتها الى ذاتها في آن معا . وبالاختصار ، ان رسالة الفن هي ان يعقل ويمثل الوجود بوصفه حقيقيا في تظاهراته الظاهراتية، اي في توافقه مع مضمون متماسك المنطق تجاه ذاته وله بذاته قيمته الذاتية . ليست حقيقة الفن اذن حقيقة الصوابية المحضة البسيطة ، وهو ما يقتصر عليه ما يسمى بمحاكاة الطبيعة ، بل على الفن ، كيما يكون حقيقيا ، أن يحقق التوافق بين الخارج والداخل ، على ان يكون هذا الاخير متوافقا مع ذاته ، وذلك هو الشرط الوحيد لامكانية تكشفه الخارجي .

ان الفن ، اذ يعيد ما هو ملطخ ، في كل مجال آخر ، بدنس العرضي والخارجي الى وفاق متناغم مع مفهومه الحقيقي ، يدع جانبا كل ما لا ينطابق ، في الظاهرات ، مع المفهوم ؛ وانما بنتيجة هذه التنقية ، هذا **التطهير** ، يخلق الفن المثال . هذه الطريقة في التصرف يمكن ان توصف بالمصانعة ، مثلما يوصف رسامو اللوحات الشخصية بأنهم مصانعون . لكن حتى رسام اللوحات الشخصية ، وهو اقل الرسامين اهتماما بالمثال في الفن ، **لا مناص له** من ركوب مركب المصانعة ، بالمعنى الذي نعطيه لهذه الكلمة ، اي انه يجد نفسه ملزما بأن ينحي جانبا جميع الخصوصيات الخارجية للهيئة والتعبير ، والشكل واللون، وقسمات الوجه ، اي كل الجانب الطبيعي من الوجود المحدود، من شعر ومسام وندوب ونمش ، الخ ، فلا يصور سوى الطابع العام للشخص وخواصه الروحية الدائمة . وتصوير سيماء الشخص بالمحاكاة وحدها ، كما تتبدى في حالة السكون ، تصويرا سطحيا وخارجيا ، طريقة ، وطريقة مغايرة تماما تصوير المعالم الحقيقية ، المعالم التي تعبر عن نفس الشخص بالذات .

فما يقتضيه المثال ، بالفعل ، هو ان يكون الشكل الخارجي هو التعبير عن النفس . على هذا النحو تحاكي اللوحات المسماة بالحية ــ وقد امست دارجة في الآونة الاخيرة ــ محاكاة جيدة وممتعة ، الى حد ما ، لوحات الفنانين المشاهير ، وتنسخ بدقة التفاصيل ، والملابس ، الخ ؛ اما فيما يتعلق بتعبير الوجوه الروحي بالمقابل ، فكثيرا ما يلجأ الرسامون المقلدون الى وجوه عادية ، الامر الذي يقشع الوهم ويبدد السحر. ان صور السيدة العذراء بريشة رافاييل تمثل اشكالا للوجه والوجنتين والعينين والانف والفم تتوافق والحب الامومي ، السعيد والفرح ، الورع والمتواضع في آن معا . ومباح لنا ان نقول ان النساء جميعا قابلات لان يشعرن بحب كهذا ؛ هذا لا ريب فيه ، لكن لا تصلح السحن جميعا للتعبير عن عمق النفس هذا .

ان المثال لا يظهر طبيعته الحقيقية الا عندما يعيد إدراج الوجود الخارجي في الروحي ، بحيث تغدو الظاهراتية الخارجية ــ وقد جعلها المثال مطابقة للروح ــ كاشفة لهذا الاخير . الامر اذن لا يعدو ان يكون عودة الى الداخل ، لكن من دون ان تصل الى حد التعميم في شكل مجرد ، الى الحد الاقصى الذي يشكله الفكر ، بل تبقى على وجه التقريب في المركز الذي هو نقطة تلاقي الخارجي والداخلي . على هذا النحو يشكل المثال الواقع المستنبط من كتلة الخصوصيات والمصادفات ، وذلك بقدر ما يتبدى الداخلي نفسه ، في هذه الخارجية المعارضة للعمومية ، بمظهر **فردية حية** . وبالفعل ، تجد الذاتية الفردية نفسها ، بحكم من انها تحمل في داخلها مضمونا جوهريا يتظاهر خارجيا من خلالها ، وقد احتلت مكانها في ذلك المركز الذي تبقى فيه جوهرية المضمون حبيسة في الفردية ، بدل ان تتظهر للخارج في شكل عمومية مجردة ؛ وهكذا تبدو الذاتية الفردية مرتبطة بوجود معين ، وجود منعتق من المتناهي والمشروط ومحقق ، بدوره ، لتوافق حر مع داخل النفس . في

قصيدته «المثال والحياة» ، يعارض شيلر الواقع ، بآلامه وصراعاته ، بـ «جمال بلد الاشباح الهادىء الساكن» . بلد الاشباح هذا هو بلد المثال ، بلد **الارواح**، المتعذرة عليها الحياة في المباشر ، المنعتقة من الحاجات الوضيعة التي منها نسج الوجود الطبيعي ، المتحرزة من الروابط التي كانت تبقي عليها في حالة تبعية للتأثيرات الخارجية، المنعتقة من جميع الانحرافات والتشويهات الملازمة لتناهي عالم الظاهرات . لا شك في ان المثال لا يستطيع ان يستغني عن ان يطأ بقدمه دائرة الحسي ، بأشكاله الطبيعية ، لكنه ما يكاد يطؤها حتى يتراجع ، ساحبا خلفه العالم الخارجي ، على اعتبار ان الفن يملك القدرة على ارجاع الجهاز ، الذي يحتاج اليه هذا العالم الخارجي ليضمن بقاءه ، الى الحدود التي في ضمنها يغدو التظاهر الخارجي حرية روحية . بفضل هذا يبقى المثال الحبيس في داخل ذاته حرا ، فلا ينهل سعادته وفرحه ، وهو المرتكز الى ذاته في قلب الحسي بالذات ، الا من معين نفسه . ويدوّي صدى هذه الغبطة عبر جميع تظاهرات المثال ، اذ ايا يكن المدى الذي تذهب اليه هذه التظاهرات ومهما تكن عديدة الاشكال التي يتبدى فيها المثال ، فانه لا يضيع ابدا ، بل يهتدي في كل مكان الى ذاته . من هنا تحديدا يأتيه جماله الحقيقي : فنظرا الى ان الجميل لا يوجد الا كوحدة كاملة وذاتية ، فان ذات المثال ، التي لا تعاني من حالة الشتات التي تحيا فيها فرديات الحياة الواقعية ، بغاياتها ومطامحها المتنافرة ، تتركز في داخل نفسها وترقى الى مستوى كلية واستقلال ذاتي اعلى .

انطلاقا من هنا ، نستطيع القول ان اول ما يميز المثال هو الهدوء والغبطة الرائعة ، الرضى والمتعة اللذان يخالجانه من دون ان يخرج من ذاته . وكل تمثيل فني للمثال يبدو في نظرنا إلها كلي الغبطة . وبالنسبة الى الآلهة الكلية الغبطة ، فان كل بؤس

وكل غضب وكل الاهتمام الذي قد نوليه لاوساط وغايات عابرة امور غير ذات شأن ، وصفو هذه الآلهة وسكينتها يتأتيان من ذلك التركز الايجابي بحد ذاته والذي لازمته الضرورية نفي كل خصوصية . بهذا المعنى ينبغي ان نفهم كلمات شيلر : «الحياة جد ، والفن صفو» . والحق انه كثيرا ما قوبل هذا القول بسخرية متحذلقة ، على اعتبار ان لا شيء يضاهي في الجسد المزعوم الفن بوجه عام ، وشعر شيلر بوجه خاص (الا انه من الصحيح على كل حال، ان الفن المثالي عينه ليس خلوا من الجد) ؛ ومع ذلك يبقى الصفو ، وسط هذا الجد بالذات ، وربما رغما عنه ، الطابع الرئيسي للفن . فقوة الفردية وظفر الحرية المتركزة داخل ذاتها هما بالتحديد ما ينتزع اعجابنا في الصفو المطمئن الهادىء للاشخاص الذين خلقتهم الاعمال الفنية التي ورثناها عن العصور القديمة . وهذا صحيح لا في الحالات التي امكن فيها الحصول على الرضى والصفو بلا صراع فحسب، بل كذلك في الحالات التي عانى فيها الشخص من مصائب حطمته ، هو ووجوده كله . لنأخذ ابطال المآسي على سبيل المثال ؛ فحتى عندما يصورون لنا وكأنهم استسلموا للقدر ، ترتد نفسهم الى داخل انفسهم قائلة : كذلك كتب علي . هكذا تبقى الذات وفية لنفسها على الدوام ، فتتخلى عما سلب منها ، لكن الغايات التي تنشدها لم تسلب منها ، بل عزفت عنها من تلقاء نفسها ، من دون ان تخسر نفسها بخسرانها اياها . الانسان الذي يجندله القدر يمكن ان يفقد حياته ، لكن ليس حريته . هذه الثقة بالنفس هي التي تتيح للانسان ، حتى في ذروة الالم، ان يحافظ على هدوئه ويدلل على صفو نفسه .

في الفن الرومانسي ، يأخذ التمزق والانفصام الداخليان طابعا أكثر حدة ، وتبدو التناقضات أبعد غورا وأعمق ، وقد تتحول الى تناقضات دائمة . على هذا النحو نجد اللوحات التي تصور درب آلام المسيح ، على سبيل المثال ، تكتفي احيانا

بمجرد تصوير تعبير الاهانة والتحقير في سحن العساكر الجلادين والتشويه الكريه لتقاطيع وجوههم الهازئة ؛ وقد يبدو عندئذ ان التمسك بهذه الازدواجية، وبخاصة في تصوير الرذيلةوالخطيئة والشر ، يتناقض وصفو المثال ؛ وحتى في الحالات التي لا تكون فيها الازدواجية على مثل هذا القدر من العمق والديمومة ، كثيرا (لكن ليس على الدوام) ما يحل القبح ، او على الاقل اللاجمال ، محل الجمال الصافي الرائق . ففي مرحلة مغايرة من الرسم الهولندي القديم يقوم الصدق والاخلاص تجاه الذات ، وكذلك الايمان واليقين الراسخ الذي لا يتزعزع ، شاهدا على تصالح النفس مع ذاتها ، ولكن من دون المضي في هذا السبيل الى حد الصفو وارضاء المثال. الا اننا نستطيع ان نعثر ، حتى في الفن الرومانسي ، على تعبير من الفرح في الخضوع ، وعلى تعبير من الهناءة في الالم ، ومن الغبطة في العذاب ، وهذا بالرغم من ان هذا الفن يمثل الالم والعذاب وكأنهما أعمق نفاذا الى داخل النفس والى قرارة الذات . وحتى في الموسيقى الايطالية التي يهيمن عليها الوقار الديني ، يبقى تعبير الشكوى والانين متأثرا بهذا التلذذ وهذا التحويل للالم . ويأخذ هذا التعبير في الفن الرومانسي شكل الابتسامة من خلال الدموع . فالدموع هي رفيق الالم ، والابتسامة هي رفيق الصفو ، وعلى هذا النحو تنم الابتسامة من خلال الدموع عن رباطة جأش هادئة رغم العذاب والتوجع . وهذا ، على الا تكون الابتسامة محض تظاهر عاطفي ، والا يكون مصدرها غرور الشخص وعجبه بذاته ، والا تكون نتيجة غنج يرمي الى بيان تعالي هذا الشخص على صغائر الخطوب وعلى احساساته الذاتية الصغيرة ؛ بل ينبغي أن تعني الابتسامةظفر الجمال وحريته رغم الآلام طرا، نظير الم شيمينا(٢)

---

٢ ـ بطلة مأساة كورناي «السيد» التي تظل مقيمة على حبها لرودريغ مع مطالبتها براسه لقتله اباها . «م»

التي تقول عنها قصائد «السيد» الملحمية : انها كانت جميلة في دموعها . وبالمقابل ، فان عدم رباطة الجاش لدى الانسان شيء قبيح ومنفر او مضحك . فالاطفال ، على سبيل المثال ، يطفقون بالبكاء لأتفه الاشياء ، وهذا ما يجعلنا نضحك ، بينما تؤثر فينا وتحرك مشاعرنا على غير هذا النحو دموع الرجـــل الرصين ؛ المتمالك لنفسه ، حينما يتعرض لانفعال عميق .

من الممكن على كل حال الفصل على نحو مجرد بين الضحك والبكاء ، واستخدام هذا او ذاك على نحو مجرد ايضا بحسب حاجة الفن . نذكر القارىء هنا ، على سبيل المثال ، بجوقـــة الضاحكين في «فريشوتز» لفيبر (٣) . وبصـــــورة عامة ، ان الضحك توسع متفجر ولكن من دون ان يجوز له الغلو الى حد فقدان رباطة الجاش، وإلا لكانت العاقبة تبدد المثال واضمحلاله. وهذا النوع من الضحك نجده ، بمثل هذه الدرجة من التجريد ايضا ، في مقطع غنائي مزدوج من «أوبيرون» (٤) لفيبر ؛ فالمرء لا يملك ، حينما يسمعه ، أن يدفع عن نفسه شعورا بالقلـــق والاشفاق على حنجرة المغنية وصدرها . وكم هو مختلـــف الانطباع الذي يتركه في النفس ضحك الآلهة الذي لا يتوقف لدى هوميروس ، ذلك الضحك المتولد عن غبطة الآلهة الهادئة المطمئنة والذي هو صفو وسكينة ، وليس نتيجة افراط مجرد . كذلك فان النحيب ، من حيث هو ندب لا يشفى له غليل ، لا يجوز ان يجد لنفسه مكانا في العمل الفني المثالي ؛ وسنستشهد هنا مرة

---

٣ ــ كارل ماريا فون فيبر : موسيقي وقائد اوركسترا الماني ؛ من اشهر مؤلفي الاوبرا القومية الالمانية ، ومنها «فريشوتز» . (١٧٨٦ ــ ١٨٢٦) . «م»

٤ ــ اوبيرون : اوبرا اخرى لكارل ماريا فون فيبر ، مشهورة بافتتاحيتها (١٨٢٦) . «م»

اخرى بـ «فريشوتز» لفيبر ، حيث نرى النحيب وقد اخذ أبعاد اسى مجرد . وفي الموسيقى ، يغني المغني ليطرب وليفرح بسماعه نفسه يغني ، نظير غناء القبّرة في الهواء الطلق . والتعبير بالصراخ عن الالم او الافراح ليس من الموسيقى في شيء ؛ لكن حتى في العذاب والتوجع لا بد لصوت الانين الرخيم ان يخترق الآلام وأن يبدلها بحيث يوحي ان التوجع عناء غير ضائع اذا كانت نتيجته سماع مثل ذلك الانين . ذلكم هو دور النغم الرخيم والغناء في كل فن .

في هذه الواقعة يجد مبدأ السخرية الحديثة تبريره ، الى حد ما على الاقل ، على ان نأخذ باعتبارنا ان السخرية كثيرا ما تكون ، من جهة اولى ، مفتقرة الى اية رصانة حقيقية وانه يحلو لها ان تمارس فعلها بصورة رئيسية على الارديـاء من الناس ، وانها تفضي ، من الجهة الثانية ، الى جيشان واهن للنفس بدلا من الفعل والوجود الحقيقيين . على هذا النحو نجد ان نوفاليس (٥) ، على سبيل المثال ، وهو من انبل النفوس التي اخذت بوجهة النظر هذه ، لم يفلح الا في النكوص عن كل اهتمام واضح محدد ، وفي المهاجرة عن الواقع ، وفي السقوط فريسة ضمور حقيقي في الفكر . وهذا ضرب من ضعف الارادة التي لا تقبل بالتنازل الى مستوى تعاطي النشاط والانتاج الفعليين ، خشية التلوث بنتيجةالاحتكاك بالعالم المتناهي ، ولكن من دون ان يحول ذلك دون ان يعتمل في النفس شعور بالطابع الناقص لهذا التجريد . على هذا النحو تنطوي السخرية على تلك السالبية المطلقة التي تتيح للذات ان تنتسب الى ذاتها من خلال تدميرها كل ما له تعيين دقيق وأحادي الجانب ؛ ولكن بما ان

---

٥ ـ فريدريش فون هاردنبرغ ، المعروف باسم نوفاليس : كاتب وشاعر الماني ، كان بصوفيته ممن شقوا الطريق امام الرومانسية (١٧٧٢ـ١٨٠١). «م»

التدمير الذي تمارسه لا يطال فقط ، كما في الهزل ، ما هو مجرد من القيمة في ذاته ، وما يتكشف عن خواء وفراغ ، بل يشمل ايضا اشياء ممتازة وناجحة ، لذا تفضي السخرية ، وقد تحولت الى فن للتدمير الشامل ، مثلها مثل خور الارادة الذي تكلمنا عنه اعلاه ، الى تهافت ليس فيه من الفن شيء ، ولا علاقة له البتة بالمثال الحقيقي . ذلك ان المثال يحتاج الى مضمون جوهري في ذاته ؛ وهذا المضمون ، لمجرد انه يتبدى في شكل مستعار من الخارج ، يتخصص ويفرض على نفسه تحديدا ، ولكن هذا التحديد هو بدوره من طبيعة تحكم على كل ما هو خارجي محض بأن يختنق فيه ويبيد . وانما بفضل هذا النفي للخارجية المحضة ، يغدو الشكل الذي يتلبسه المثال ، بالنسبة الى الحدس والتصور ، تظاهر المضمون الجوهري الذي تكلمنا عنه .

- ٢ -

العلاقات بين المثال والطبيعة

ان الجانب المزوق والخارجي الذي يحتاج اليه المثال احتياجه الى المضمون المتين ، والكيفية التي يتداخل بها واحدهما في الآخر ، يطرحان امامنا مسألة العلاقات بين مثالوية (٦) الفن

---

٦ ــ ينبغي هنا التمييز بين المثالية Idéalité كصفة للشيء المثالي، وبين المثالوية Idéalisme كمذهب ، كنزعة ترى ان المثال هو اس الوجود . «م»

والطبيعة . وآية ذلك ان العنصر الخارجي والتشكل الذي يتلقاه يرتبطان ، بالفعل ، بما نسميه ، بمصطلح عام ، بالطبيعة . ومن هذا المنظور ، فان المناقشة القديمة ، المتجددة باستمرار ، حول مسألة معرفة ما اذا كان المفروض بالفن ان يكون تمثيلا طبيعيا لما هو موجود خارجيا او ان يجمّل ويغير الظاهـــرات الطبيعية ، نقول : ان هذه المناقشة ما تزال بعيدة عن الوصول الى حل . حقوق الطبيعة ، حقوق الجمال ، المثال والحقيقة الطبيعية ، ـ بمثل هذه الكلمات المبهمة يكون النقاش قابلا لان يطول الى ما لا نهاية . ثمة من يقول : لا ريب في ان العمل الفني ملزم بأن يكون طبيعيا ، ولكن هناك ايضا طبيعة عادية ، مبتذلة ، قبيحة ، لا يجوز نسخها كما هي ، ولكن من جهة ثانية ... وعلى هـــــذا المنوال يتصرفون ويحاكمون الامور ، من دون ان ينتهوا ابدا الى نتيجة ايجابية .

في ايامنا هذه طرحت مسألة التعارض بين المثال والطبيعة من جديد على بساط البحث ، وونكلمان (٧) هو الذي قدمها في الاهمية على ما عداها . وكما تقدم بنا القول ، فان الاعمال الفنية التي أورثتنا اياها العصور القديمة وأشكالها المثالية هي التـــي الهبت حماسة ونكلمان ، فراح يلوب ويعمل بلا كلل منذ ذلـــك اليوم في سبيل فرض الاقتناع بتفوقها وارغـام العالم علــــى الاعتراف بهذه الروائع الفنية ودراستها . وقد وجهت هــــذه الحملة الناس نحو البحث عن تمثيل مثالي ، فيه يتجسد الجمال على ما خيل للمتخيلين ، لكن لم يكتب لاحد الفلاح الا في ابداع اعمال باهتة ، عادمة الحياة ، سطحية ، بلا مقومات . خواء المثال

---

٧ ـ يوهان يواكيم ونكلمان : عالم آثار الماني ، مختص بماديات العصور القديمة ، كان من رواد النيوكلاسيكية (١٧١٧ ـ ١٧٦٨) . «م»

هذا ، وبخاصة في الرسم ، هو ما رآه السيد فون روموهر (٨) Rumohr في مناظرته ضد الفكرة والمثال .

على عاتق النظرية تقع مهمة حل هذا التناقض . أما عن الفائدة العملية من ذلك بالنسبة الى الفن ، ففي وسعنا ، هذه المرة ايضا ، ان نضرب عنها صفحا ، اذ ايا تكن المبادىء التي سنحفن بها الموهبة الخاملة ، فلن يكون جهدنا الا ضائعا . وسواء استلهمت الموهبة الخاملة في انتاجها نظرية زائفة او مثلى ، فلن تنتج الا ما هو خامل وخاو . ناهيك عن ذلك ، فان الفن بوجه عام والرسم بوجه خاص قد استنكفا ، لاسباب اخرى ايضا ، عن ذلك البحث عن مثل عليا مزعومة ؛ وحاولا على كل حال، وبفضل يقظة الاهتمام بالرسم الايطالي والالماني القديم ، اجتراح شيء اكثر جوهرية واكثر حيوية ان من حيث الاشكال وان من حيث المضمون .

في نهاية المطاف آل الامر الى سأم ، لا من هذه المثل المجردة فحسب ، بل كذلك من ملكوت الطبيعي الذي عرف فيما غبر رواجا كبيرا في الفن . ففي المسرح ، على سبيل المثال ، ملّ الناس من التمثيل الطبيعي لقصص الحياة اليومية الصغيرة . فمشاحنات الاب مع الام ، ومع الابناء والبنات ، والشكوى من عدم كفاية الرواتب والدخول ، ومن التبعية للوزراء ، ومن دسائس الحجّاب وأمناء السر ، وكذلك مشاحنات الزوجة مع خادمات المطبخ ومع الخطّاب المولهين والمرهفي الحساسية الذين لا طمع لهم الا في بنات الذوات ـ كل هذه الهموم وجميع

---

٨ ـ كارل فريدريش فون روموهر : كاتب الماني ، (١٧٨٥ ـ ١٨٤٣) ، مؤلف «مباحث ايطالية» في ثلاثة مجلدات صدرت بين ١٨٢٧ ـ ١٨٣١ . «م»

هذه المتاعب هي مما يستطيع الانسان ان يلفاه لديه ، في منزله بالذات (٩) ، من دون ان تكون به حاجة للذهـــــاب الى المسرح ليحضر محاكاة امينة له .

في الحديث عن التعارض بين المثال والطبيعة ، كان مـدار الكلام عن فن بعينه اكثر منه عن غيره من الفنون ، وكان الفكر يذهب بصورة رئيسية الى الرسم الذي تتكون دائرته مـــــن الخصوصية الحدسية تحديدا . سوف نطرح اذن ، بهــــذا الصدد ، السؤال بصورة اكثر عمومية : هل المفروض في الفن ان يكون شعرا او نثرا ؟ ذلك ان ما هو شعري حقا في الفـــن يتكون مما نسميه بالمثال . ولو كان المثال محض كلمة لا اكثر ، لكان من السهل ضرب صفح عنه . ولكن لا مناص لنا ، في هذه الحال ، من ان نتساءل عما هو في الفن شعر وعما هو نثر . غير اننا اذ نقصر الشعري في ذاته على بعض الفنون دون سواها ، نجازف ــ وهذا ما حدث مرارا وتكرارا ــ بأن نضل عن سواء السبيل ، على اعتبار ان ما يدخل بلا مراء في عداد الشعر ، وعلى الاخص الشعر الغنائي ، يمكن التعبير عنه ايضا بالرسم . والحال انه في ذلك على وجه التحديد يكمن الخطأ الذي نوهنا به اعلاه . ومن هذا القبيل ان معرض الرسم المقام حاليـــا (١٨٢٨) يشتمل على عدد من لوحات تنتمي كلها الى مدرســـة واحدة (مدرسة دوسلدورف) ، وقد قبست جميعها موضوعاتها من الشعر ، وعلى الاخص من معينه العاطفي . لكن لو انعمنـا النظر عن كثب وقلّبناه مرارا في هذه اللوحـــات ، لما فاتنا ان نجدها باهتة متكلفة .

هاكم الان الاحكام العامة التي بوسعنا صياغتها بصـــدد التعارض موضوع اهتمامنا :

---

٩ ــ اشارة الى اشعار شيلر المثنوية : «ظلال شكسبير» .

من الضروري الالحاح باديء ذي بدء على المثالية الشكلية الصرف للاعمال الفنية ، على اعتبار ان الشعر بوجه عام ، كما يشير الى ذلك اسمه بالذات ، هو عمل انساني ، خلق ابدعه الانسان في دائرة تصوره ، وحققه بنشاطه الخاص ، بعد ان استكمل انشاءه وتحويله .

من الممكن ان يكون المضمون حياديا صرفا ، فلا يحرك فينا ، في الحياة العادية ، خارج نطاق تمثيله الفني ، سوى اهتمام عارض . ومن هذا القبيل ان الرسم الهولاندي، على سبيل المثال ، عرف كيف يعيد خلق الظاهر الزائل للطبيعة ويستخلص منها الف نتيجة ونتيجة . المخمل ، شظايا المعادن ، النور ، الخيل ، العسكر ، عجائز النساء ، الفلاحون الذين ينفثون دخان غلايينهم فيما حولهم ، النبيذ المشعشع في كؤوس شفافة ، الفتية الذين يلعبون بالورق وقد اتسخت ستراتهم ، جميع هذه الموضوعات والمئات غيرها ، مما لا يكاد يستوقف انتباهنا في الحياة اليومية — اذ اننا نحن انفسنا ، حين نلعب بالورق او نحتسي الخمر او نثرثر ونهذر بصدد هذا الموضوع او ذاك ، نجد في ذلك اهتمامات مغايرة تماما — تترى امام أبصارنا حين نتأمل تلك اللوحات . لكن ما يجذبنا في هذه المضامين ، حينما يتولى الفن تمثيلها ، هو على وجه التحديد ذلك الظاهر وذلك التظاهر للمواضيع ، من حيث هي أعمال وصنائع للروح الذي يخضع العالم المادي ، الخارجي والحسي ، لتحويل في العمق. وبالفعل ، بدل الصوف والحرير الحقيقيين ، بدل الشعر والكؤوس واللحوم والمعادن الحقيقية ، لا نعاين سوى الوان ؛ وبدل الاحجام الكاملة التي تحتاج اليها الطبيعة لتتظاهر ، لا نبصر سوى سطح محض ، ومع ذلك فان الانطباع الذي تتركه فينا هذه الاشياء المرسومة هو عينه الذي نتلقاه فيما لو وجدنا انفسنا امام نسخها الحقيقية .

الظاهر الذي يخلقه الروح هو اذن ، الى جانب الواقع

الموجود العادي ، معجزة من المثالية ، ضرب من الهزء والسخرية، اذا شئنا ، على حساب العالم الطبيعي الخارجي . لنفكر هنا بالطرائق التي يضطر الانسان والطبيعة الى اللجوء اليها في الحياة العادية ، وبالوسائل التي يجبران على استخدامها لانتاج تلك الاشياء الحقيقية ؛ لنفكر على سبيل المثال بالمقاومة التي تبديها المعادن التي يراد تطريقها . وبالمقابل فان التصور ، الذي من معينه يستقي الفن مواضيعه الخاصة به : عنصر بسيط ومرن ؛ فهو يستنبط بسهولة من داخله كل ما لا يحصل عليه الطبيعة والبشر ، في وجودهم الطبيعي ، الا لقاء جهود شاقة في كثير من الاحيان . كذلك فان ناس الحياة اليومية ومواضيعها الممثلة ليست غنية غنى لا ينضب له معين : فالاحجار الكريمة او النباتات او الحيوانات ، الخ ، ليس لها بحد ذاتها سوى وجود محدود . غير ان الانسان ، من حيث هو فنان ــ خلاق ، هو عالم بكامله بمضمونه الذي اختلسه من الطبيعة وراكمه في مملكة التصور والحدس الرحيبة الشاسعة ، ليجعل منه كنزا يظهّره للخارج بملء الحرية ، من دون ان تكون به حاجة الى الشروط والاستعدادات الكثيرة التي يخضع لها الواقع . ويشغل الفن في هذه المثالية نقطة الوسط بين الوجود الضيق ، الموضوعي الصرف ، وبين التصور الداخلي المحض . فهو يقدم لنا الاشياء ذاتها ، ولكن مستنبطة من الداخل ؛ وهو لا يضعها تحت متناولنا برسم هذا الاستعمال او ذاك ، بل يكتفي بإثارة اهتمامنا بالتجريد الذي يعرضه الظاهر المثالي للتأمل النظري البحت .

بفضل هذه المثالية ، يضفي الفن قيمة على مواضيع تافهة في ذاتها ، وبالرغم من تفاهتها يثبّتها لنفسه باتخاذه اياها هدفا له ويجذبه انتباهنا الى اشياء ما كانت ، لولاه ، لتقع تحت ادراكنا . ويؤدي الفن الدور نفسه بالنسبة الى الزمن ، ويفعل هنا ايضا فعله من خلال الامثلة . فهو يعطي صفة الديمومة لما

هو ، في الحالة الطبيعية ، عابر وزائل بحت ؛ فسواء أتعلق الامر بابتسامة عارضة ، ام بانقباض ساخر خاطف في الوجه ، ام بتظاهرات لا تكاد تقع تحت الادراك الحسي لحياة الانسان الروحية ، علاوة على الاحداث والحوادث التي تذهب وتجيء ، والتي لا تكاد تظهر الى حيز الوجود حتى تطويها يد النسيان ، هذا كله ينتزعه الفن من الوجود الفاني والمتلاشي ، مدللا بذلك على تفوقه على الطبيعة .

غير ان ما يأسر اهتمامنا في هذه المثالية الشكلية ليس المضمون بذاته ، وانما على الاخص الرضى والحبور اللذان يتأتيان لنا بنتيجة تظهيره للخارج . والمفروض في التمثيل هنا أن يبدو طبيعيا ، لكن ليس الطبيعي بما هو كذلك هو الذي يكوّن الشعري والمثالي من وجهة النظر الشكلية ، وانما الذي يكوّنهما الفعل الذي به تبيد المادية الحسية والشروط الخارجية وتؤول الى اضمحلال . فالفرح هو ما ينتابنا لدى مرآنا لظاهرة يفترض فيها أن تكون لها جميع ظواهر الظاهرة الطبيعية ، مع انها مدينة بوجودها في الحقيقة للروح الذي انتجها بدون مساعدة اية وسيلة من الوسائل التي توفرها الطبيعة . ان المواضيع تأسر البابنا لا لانها جد طبيعية ، وانما لانها **صُنعت** بمثل هذا القدر من الطبيعية .

ان اهتماما أعمق بكثير ينصب على كون المضمون لا يتمثل في الاشكال التي يتبدى فيها وجوده المباشر ، فحسب ، بل على كونه ايضا يتوسع ويكبُر ، عند ادراكه من قبل الروح ، في داخل هذه الاشكال ويأخذ وجهة جديدة . فكل ما يوجد وفق الطبيعة لا يوجد الا في الحالة الفردية ، وهذا من وجهات النظر كافة ، أما التصور فيستدعي ، على العكس ، تعيين **العام** ، وكل ما يخرج منه يتمتع ، بحكم ذلك تحديدا ، بطابع العمومية ، بالتعارض مع الفردية الطبيعية . من هذه الزاوية ، يتمتع

التصور بميزة امتلاك استطاعة اكبر وبالقدرة على ادراك الداخلي، وعلى اظهاره للخارج ، وعلى بيانه بمنظورية اكبر . والحال ان العمل الفني ليس محض تظاهر عام ، بل هو ايضا تجسيد عيني متحدد . لكن على الرغم من طابعه كفردية حية وحسية ، فانه يتبدى ، وهو المنبثق عن الروح وعن قدرتـــه على التصور ، مشبعا بالكونية والشمولية. في هذا تحديدا تتجلى المثالية العليا للشعري ، بخلاف المثالية الشكلية الصرف لمجهود الصنع والانتاج الصنعي . ودور العمل الفني ، منظورا اليه من وجهة النظـــر هذه ، يتمثل في ادراك الموضوع في كل عموميته ، وفي اسقاط كل ما هو غريب عن التعبير عن المضمون وكل ما لا صلة له به عند الاستنساخ الخارجي للموضوع . لذا نجد الفنان ـ بدل ان يعبر عن كل ما يلقاه في العالم الخارجي ـ لا يختـــــار سوى السمات الموافقة والمطابقة لمفهوم الشيء ؛ وحتى عندما يتخـذ نماذج له الطبيعة ومنتجاتها ، اي ما هو موجود حوله ، فانــــه يفعل ذلك لا لان الطبيعة صنعت الاشياء كما هي عليه ، وانمـــا لان الاشياء **حقيقية** كما هي عليه ، ولان الكيفية التي صنعت بها الاشياء اسمى واجل من الاشياء ذاتها .

عندما يرسم الفنان الشكل الانساني ، فانه لا يسلك سلوك مرمم اللوحات القديمة ؛ فهذا الاخير يستنسخ ، في المواضـــع التي يعيد رسمها ، جميع التقصفات الناشئة عن انفزار الطـلاء والالوان ، مغطيا ـ كما لو بشبكة ـ سائر الاجزاء القديمـــة الاخرى من اللوحة ؛ وحتى رسام اللوحات الشخصية يهمل بعض التفاصيل ، نظير النمش والبثور والندوب المتخلفة عن التطعيم والبقع الناشئة عن امراض الكبد ، الخ . والرسم الطبيعـــوي المزعوم لرسام مثل دينر Denner لا يعده احد من الناس نموذجا يحتذى . كذلك لا حاجة الى نسخ العضلات والاوردة بالدقـــة والتفاصيل الطبيعية ، بل يكفي ان ترسم رسما أوليا خطاطيا .

اذ ليس في ذلك كله شيء من الروحية ، او ليس فيه الا نزر يسير منها ؛ والوجه الانساني هو الذي يصلح بصورة رئيسية للتعبير عن الروحي .

لهذا السبب عينه لا نرى من داع لان نعد عدم امتلاكنا قدرا من التماثيل العارية معادلاً لما كان يمتلكه القدامى علامة من علامات تخلفنا ودونيتنا . وبالمقابل فان تفصيلة ملابسنا الحالية مبتذلة وغير فنية بالمقارنة مع ملابس القدامى التي كانت ذات طابع اكثر مثالية . فالهدف المشترك لملابسنا ولملابس القدامى على حد سواء تغطية الجسم . لكن اللباس ، كما تمثله الآثار الفنية للعصور القديمة ، هو سطح عديم الشكل وبحاجة الى سند ، وهذا السند يقدمه له الجسم : الكتفان مثلا . وما خلا ذلك ، يبقى النسيج قابلا للتكيف والتشكل ، فهو يتدلى بحرية وبساطة بفعل وزنه الخاص ، ويأخذ هذا الشكل او ذاك بحسب هيئة الجسم ووضعية الاعضاء وحركاتها . وما يشكل الجانب المثالي من اللباس هو التعيين الذي يبين ان الخارجي موضوع فقط في خدمة التعبير المتغير عن الروح — على اعتبار ان هذا التعبير يتظاهر في الجسم : ينجم عن ذلك ان الشكل الخصوصي للقماش ، وتوزيع الثنايا ، والكيفية التي يرخى بها الى الاسفل او يشد الى الاعلى ، تتعين من الداخل فقط ولا تتكيف الا بصورة مؤقتة فقط مع هذه الوضعية او تلك ، ومع هذه الحركة او تلك . اما في ملبسنا الحديث فان الشكل يظهر ، على العكس ، في حالة الاكتمال الناجز ؛ فالنسيج مفصّل ومدروز بحسب شكل الجسم الذي من اجله خيط ، بحيث ان اللباس يفقد الى حد كبير ، ان لم نقل تماما ، حرية تشكيل نفسه بنفسه ، حرية التهدل او الانشداد . حتى شكل الثنايا يتحدد بالخياطة ؛ وبوجه عام يتم تثبيت تفصيلة الثوب وتهدله مرة واحدة ونهائية بواسطة العمل التقني والحرفي للخياط . صحيح ان بنية الجسم تعيّن،

بصورة عامة ، شكل الثياب ، لكن بقدر ما تتبنى الملابس شكل الجسم هذا على وجه التحديد تشكل محاكاة رديئة ، او هي لا تفلح ، فيما اذا كانت مطابقة لدرجة متواضع عليها او لصرعة عارضة من صرعات العصر ، الا في تشويه الاعضاء البشرية ؛ ثم ان التفصيلة متى ما درزت بقيت كما هي ، من دون ان تتأثر بالوضعية والحركة . فأكمام السترة ، على سبيل المثال ، وساقا البنطلون تبقى كما هي ، كائنة ما كانت حركات الذراعين والساقين . وأكثر ما هنالك ان الثنايا تظهر بعض مرونة ، ولكنها مرونة محدودة بدورها بالدرزات . ينجم عن هذا كله أن ملبسنا ، من حيث هو خارجي ، ليس متحررا بما فيه الكفاية من الداخل لكي يظهر من ثم وكأنه متشكل من الداخل ، لكنه يبقى على الدوام كما هو بلا تغير في محاكاته الزائفة للشكل الطبيعي، وذلك ما دام قد جرى تفصيله مرة واحدة ونهائية .

ان ما قلناه عن الجسم البشري وعن طريقة الباسه ينطبق كذلك على عدد كبير من الخواص الخارجية الاخرى للحياة البشرية وحاجاتها التي هي ضرورية في ذاتها ومشتركة بين البشر قاطبة ، ولكن بدون ما صلة بالتعيينات والاهتمامات الاساسية ، بدون ما صلة بما يشكل ، بمضمونه ، الجانب الكونى من الوجود البشري ، جانبه الانساني الجوهري الصرف ، وهذا مهما يكن التداخل الظاهر والخارجي بين الشروط الفيزيقية ، نظير حاجات المأكل والمشرب والمنام والملبس ، الخ ، وبين الافعال المنبثقة عن الروح .

من الممكن ان نقول الشيء عينه عن التمثيل الفني ، كما هو متحقق في الشعر ، وليس جزافا ان يعد هوميروس الشاعر الذي اعطى النزعة الطبيعية اسمى تعبيرها . ومع ذلك ، ورغم كل حماسة هوميروس للعيني والواقعي ، ورغم كل زخم

الاستهلال (١٠) ، يجد نفسه ملزما بالا يتكلم عن العيني والواقعي الا بصورة عامة ، ولا يخطر ببال انسان ان ينحي عليه باللائمة لانه لم يصفهما وصفا مفصلا ، في مظهرهما الاصيل والطبيعي . ومن ذلك انه حينما يصف جسم آخيل ، يتكلم عن علو جبينه واستواء تكوين أنفه وطول ساقيه وصلابتهما ، لكنه لا يصف نقطة فنقطة السمات الواقعية لهذه الاعضاء ، ووضعية كل جزء من الجسم نسبة الى الاجزاء الاخرى ، ولونه ، وبالاختصار ، كل التفاصيل التي تستوجبها النزعة الطبيعية بالمعنى الحرفي للكلمة . زد على ذلك ان صيغة التعبير الشعري تقتضي بيان التمثل العام ، خلافا لصيغة التعبير الطبيعي التي تعطي مكانة الصدارة للتفاصيل . فالشاعر يعطي ، بدل الشيء ، اسمه ، الكلمة التي فيها يظهر الفردي بمظهر العام ، على اعتبار ان للكلمة بحد ذاتها طابعا عاما ، بحكم كونها من نتاج التصور . قد يعترض علينا هنا معترض بالقول بأنه من **الطبيعي** استخدام الاسم والكلمة على سبيل الاختصار اللامتناهي للطبيعي ؛ لا مرية في ذلك ، لكن هذا الطبيعي يبقى طبيعيا متعارضا تعارضا مباشرا مع الطبيعية الحقيقية ، بله نافيا لها . يمكننا اذن ان نتساءل عن نوع الطبيعي الذي يراد به معارضة الشعري ؛ اذ ان الكلام عن الطبيعة بوجه عام يعدل استخدام كلمة مبهمة وجوفاء . فالشعر مفروض فيه دوما ان يبرز الجانب القوي ، الجوهري ، المهم من الاشياء ، وهذا الجوهري التعبيري هو الذي يشكل ما هو مثالي، وليس ما هو محض موجود ، اذ ان الوصف المفصل لهذا الاخير في سرد قضية أو مشهد ما ، الخ ، لا يمكن الا ان يترك انطباعا تثاقل متعب لا يطاق .

من وجهة نظر العمومية توجد فوارق بين مختلف الفنون ؛

---

١٠ ــ باليونانية في النص . «م»

فبعضها ذو طابع اكثر مثالية ، وبعضها الآخر اقرب منـــالا للادراك الخارجي . النحت ، مثلا ، اكثر تجريدا في نتاجاته من الرسم ؛ أما فيما يخص الشعر فان القصائد الملحمية اقـــل اتصافا ، من ناحية اولى ، بالحيوية الخارجية من العـــرض المسرحي الحقيقي ، لكنها تتجاوز ، من ناحية ثانية ، بمضمونها العيني ، الفن المسرحي : فرواة القصائد الملحمية يعرضـــون للادراك ، بالفعل ، لوحات عينية للاحداث ، بينما يتوجب على المؤلفين المسرحيين ان يركزوا انتباههم كله على الدوافع الباطنة للافعال ، على المؤثرات التي تتعرض لها الارادة وعلـــى ردود فعلها على هذه المؤثرات .

لكن بما ان **الروح** هو الذي يحقق في شكل خارجي مضمونه الذي له بذاته قيمة اصلية ، ففي مقدورنا ان نتساءل ، بهـذا الصدد ايضا ، عما يعنيه بدقة التعارض بين المثالي والطبيعي . ان كلمة **الطبيعي** ، بوصفها احد حدي هذه المقابلة ، لا يمكن ان تستخدم بمعناها الدارج ، اذ ان الطبيعي ، منظورا اليه على انه تظهير للروح ، لا يعرض نفسه لادراكنا على نحو مباشر ، شأن التظاهرات الحيوية لحيوان من الحيوانات او مناظر الطبيعة ؛ لكن بقدر ما لا يعدو الطبيعي ان يكون هو الروح المتجسد ، فانـــه يتبدى لنا ، بحسب تعريفه بالذات ، تعبيرا عن الروحي، وبالتالي مؤمثلا سلفا . يقال ان وجوه الموتى تتلبس تعبيرا طفوليا؛ فالتعبير المثبت جسمانيا للاهواء والعادات والمنازع ، لما هو مميز في كل ارادة وكل فعل ، قد اختفى لينوب منابه عدم تعين السمـــات الطفولية. والحال ان السمات والوجهبتمامه تتلقى الخصوصيات المميزة لنمط تعبيرها في الحياة من الداخل ، وهـــذا ما يفسر الفوارق الموجودة ، من منظور المظهر الخارجي ، بين مختلـــف الشعوب ، بين مختلف الطبقات الاجتماعية ، الخ ، وهي فوارق ترجع بدورها الى الفوارق التي تفصل بينها من حيث منازعهـا ونشاطاتها . من هذه المنظورات كافة ، يتبدى الخارجي مشربا

بالروح ، وبالتالي مؤمثلا سلفا نسبة الى الطبيعة . هنا تحديدا تكمن نقطة الارتباط الدالة لمسألة العلاقات بين المثالي والطبيعي. فمن جهة ، ثمة من يزعم بالفعل ان الاشكال الطبيعية للروحي توجد سلفا في العالم الظاهراتي ، من غير ان يعيد خلقها الفن ؛ في حالة كمال وجمال وتفوق بحيث لا يمكن ان يوجد جمال أسمى من ذاك الموجود سلفا والقابل ، لهذا السبب ، بأن يوصف بأنه مثال ؛ بل ثمة من يضيف القول ان الفن عاجز حتى عن ان يضاهي في منتجاته منتجات الطبيعة . ومن جهة ثانية ، ثمة من يطالب الفن بأن يجد بذاته ، بجهوده الذاتية ، أشكالا اخرى وتمثيلات مثالية اخرى لا صلة مشتركة بينها وبين ما هو موجود في الطبيعة . ولننوه ، من هذه الزاوية ، بأهمية مناظرة السيد فون روموهر : فان يكن غيره ، ممن تملأ كلمة المثال أفواههم ، يتكلمون عن الطبيعة المبتذلة بترفع وازدراء ، فهو يتكلم على اي حال بلهجة تعال مماثلة ، وبروح مماثلة ، عن الفكرة والمثال .

في الواقع ، توجد في عالم الروحي طبيعة مبتذلة خارجيا وداخليا : طبيعة مبتذلة خارجيا لانها تطابق داخلا مبتذلا ، لانها بمثابة تظاهر لميول خبيثة من حسد وغيرة وطمع وخسة وحسية. صحيح انه يمكن حتى لهذه الطبيعة المبتذلة ان تقدم موضوعات للفن ، وهذا كثير الحدوث ؛ لكن في هذه الحال ، وكما سبق لنا القول ، ينصب الاهتمام كله ، الاهتمام الجوهري ، لا على الموضوع بما هو كذلك ، وانما على الكيفية ، على الفن الذي به جرى استثماره ؛ وعبثا يسعى الفنان في هذه الحال الى اثارة اهتمام انسان مثقف بكلية عمله ، اي بالمضمون كما بالشكل . والفن المسمى بالشعبي (١١) بوجه خاص هو الذي وضع هذه

١١ ــ المقصود بالفن الشعبي هنا الفن الذي يصور مشاهد من الحياة العائلية والشعبية . «م»

الموضوعات موضع تنفيذ ، وقد رفعه الهولانديون الى اسمى درجات الكمال . فما الذي جذب الهولانديين الى هذا الفن : وما المضمون الذي تعبر عنه تلك اللويحات التي تتمتع بجاذبية لا تقاوم مع انها تستأهل ،في ظاهر الامر . ان تنحى جانبا او تنبذ وتطرح لانها تحاكي الطبيعة المبتذلة ؟ سر ذلك ان الموضوعات الحقيقية لهذه اللوحات ، لو قلبنا فيها النظر عن كثب ، اقل ابتذالا مما كان يسود الاعتقاد .

لقد وجد الهولانديون مضمون لوحاتهم في انفسهم ، في راهنية حياتهم بالذات ، ولا مجال للومهم على كونهم اعطوا هذه الراهنية واقعا جديدا عن طريق خلقها من جديد بالفن . وما يتعرض لانظار المعاصرين ولروحهم لا بد ان يكون قد خصهم مسبقا ، وإلا لتعذرت اثارة اهتمامهم . والحال اننا اذا اردنا ان نعرف ما الذي كان يثير اهتمام الهولانديين يومئذ ، فلا بد لنا من ان نسائل تاريخهم . فقد خلق الهولانديون بأنفسهم القسم الاعظم من الارض التي عليها يحيون ، واضطروا الى الدفاع عنها بلا انقطاع ضد هجمات البحر ؛ وقد استطاع بورجوازيو المدن والفلاحون بشجاعتهم وبسالتهم وجلدهم ان يطوحوا بالحكم الاسباني في عهد فيليب الثاني ، ابن شارل الخامس ، ملك العالم القوي آنئذ ، وفازوا بالحرية السياسية والحرية الدينية معا . هذه الغيرة الوطنية وهذه العقلية المغامرة ، في صغائر الامور كما في كبائرها ، في داخل بلادهم كما في عرض البحر ، هذا الازدهار اليقظ والمستقيم ، هذا الوعي الطافح والفرح للذات ، هذا كله ما دانوا به لاحد غير انفسهم ، ولشيء غير نشاطهم ، وهذا ما يؤلف المضمون العام للوحاتهم . مضمون بعيدة الشقة بينه وبين الابتذال ، ولا بد للمرء حياله من ان تركبه الخيلاء كما تركب الجليس الآيب من مجلس فخم . هذا الطابع

القومي الصلب هو ما نلقاه في لوحة رامبرانت (١٢) «دروية الليل» في امستردام ، وفي الكثير من لوحات فان ديك (١٣) ، وفي مشاهد الخيالة لووفرمان (١٤) ، وحتى في حفلات السكر والعربدة والاعياد والنكات الفلاحية . ومعرض اللوحات المقام عندنا هذه السنة يشتمل هو ايضا على بعض اللوحات الجيدة من الفن الشعبي ، ولكن فنها لا يضاهي فن اللوحات الهولاندية ، بل هي لا تنضوع في مضمونها لا بالفرح نفسه ولا بالحرية نفسها . نعاين على سبيل المثال امرأة تقصد النزل لتخاصم زوجها . ويكون نتيجة ذلك مشادة تلتهب نفوس ابطالها بسورة من الحنق والغضب المسموم . وبالمقابل ، لا يخلو الامر لدى الهولانديين . في تنزلهم وأعراسهم وحفلاتهم الراقصة ومآدبهم وحاناتهم ، من مشاحنات ومشادات ، لكن ما يحدث يحدث بالاجمال بفرح ومرح ، كما تكون النساء والصبايا حاضرات بدورهن ، وحس الحرية ، الواصل الى حد العربدة ، يعمر افئدة الجميع . هذا المرح الروحي تتأتى عنه لذة معتدلة ؛ لذة تستولي حتى على الحيوانات ، وتسبغ على الاشخاص تعبيرا من الارتواء والحبور؛ وهذه الحرية الروحية الزكية وهذه الحياة الطافحة هما اللتان توجهان التصميم والتنفيذ اللذين هما من هذه اللوحات بمثابة

---

١٢ ـ هارمنسزون فان ريجنه ، المعروف باسم رامبرانت : كبير رسامي هولاندا ، ومن اعظم رسامي العالم . يتجلى في لوحاته القوة والحياة وغنى الالوان وتناوب الظل والنور (١٦٠٦ ـ ١٦٦٩) . «م»

١٣ ـ انطون فان ديك : رسام فلمنكي ، عمل معاونا لروبنس . ثم صار رسام بلاط شارل الاول ، ملك انكلترا (١٥٩٩ ـ ١٦٤١) . «م»

١٤ ـ فيليب ووفرمان : رسام هولاندي ، اكثر في لوحاته من مشاهد الصيد والخيل والطراد والخانات والبحارة (١٦١٩ ـ ١٦٦٨) . «م»

النفس ؛ ناهيك عن انها نفس من الطراز الاول .

للاسباب عينها يسعنا ان ننعت بغاية الجودة المتسولين الصغار الذين رسمهم موريثو (١٥) Murillo (القاعة المركزية في ميونيخ) . فموضوع اللوحات ، منظورا اليه من الخارج ، يدخل هو الآخر في عداد الطبيعة المبتذلة ؛ فالام تفلّي الصبي من القمل فيما هو يمضغ بطمأنينة كسرة خبزه ؛ وفي لوحة اخرى مماثلة صبيان فتيران يرتديان الاسمال ويأكلان بطيخا وعنبا . لكن حتى من خلال الفقر وشبه العري هذا ترشح ، داخليا وخارجيا ، لامبالاة كاملة ، لامبالاة درويشية يصحبها شعور عميق بالعافية وبفرح الحياة . هذه اللامبالاة حيال العالم الخارجي وهذه الحرية الباطنة التي لا سلطان للخارج عليها تؤلفان مفهوم المثال . وفي باريس توجد لوحة تصور صبيا بريشة رافاييل (١٦) : الصبي جالس ، بلا عمل ، مسند راسه الى ذراعه ، يرنو الى المدى البعيد الحر بسعادة وبغبطة لامبالية يتعذر معهما على المرء التوقف عن تامل هذه اللوحة الدافقة بالصحة الروحية الفرحة . ويساورنا شعور مماثل بالرضى والحبور امام

---

١٥ ـ برتولوماوس موريثو : رسام اسباني من مواليد اشبيلية ، تتجلى في لوحاته بهجة النور وعمق التصوف والواقعية في تصوير الفقراء ، و«المتسول» و«آكل البطيخ» من اشهر لوحاته (١٦١٧ ـ ١٦٨٢) . «م»

١٦ ـ رافايلو سانتي او سانزيو : من اشهر رسامي ايطاليا ومعمارييها انتدبه البابا يوليوس الثاني ولاون العاشر لتزيين قصر الفاتيكان . ترك آثارا كثيرة رغم انه توفي في مقتبل العمر ، وتتميز لوحاته بدقة الرسم وتناسق الخطوط ورهافة التلوين ، ومن اشهر لوحاته : العائلة المقدسة ، البستانية الجميلة ، مار مخاييل يصرع الابليس ، القديس جاورجيوس . الحريق ، مدرسة اثينا (١٤٨٣ ـ ١٥٢٠) . «م»

غلمان موريو . فجلي للعيان ان لا شيء آخر يثير اهتمامهم ، ان لا شيء آخر يشغلهم ، وما ذلك لانهم بلداء العقل ، وانما لانهم راضون وسعداء كآلهة الاولمب ؛ فهم لا يحركون ساكنـــا ، ولا ينبسون ببنت شفة ، ولكنهم بشر قُدّوا من حجـــر واحد ، يجهلون كدر المزاج واللاحرية في ذاتها ، وهذا ما يجعلهم فرضيا قادرين على كل شيء ، بحيث يداخلنا الشعور بأن هؤلاء الغلمان يمكن ان يكون لهم مستقبل لا يخطر لنا ببال . وهذه تصورات فنية تغاير كل المغايرة التصورات التي تتمخض عن تصوير امراة شكسة وحقود ، او فلاح يعقد سوطه ، او كذلك حوذي نائـم فوق القش .

غير ان هذه اللوحات الفنية الشعبية لا بد ان تكون صغيرة الحجم ، وان تبدو ، في كل مظهرها الخارجي ، وكانها شـيء عادم الاهمية ، بحيث يتاح لنا ان نسيطر على الموضوع الخارجي وعلى مضمون اللوحة في آن واحد . فليس من المقبول تمثيل هذه المواضيع في حجمها الطبيعي والتنطع ، بدعوى الواقعية ، لعرضها لنا بكليتها .

على اساس هذا الفهم يمكن لما اصطلح على تسميته بالطبيعة المبتذلة ان يلج الى مضمار الفن .

لكن توجد بالنسبة الى الفن موضوعات ذات طابع اكثر مثالية وسموا من تمثيل فرح الحياة هذا والاستقامة البورجوازية هذه بتفاصيل عادمة الاهمية في ذاتها على الدوام . وبالفعل ، ان للانسان اهتمامات وغايات اسمى وارفع ، مصدرها تفتح الروح وتعمقه ، وعليه في نشدانه اياها وتحقيقها ان يبقى على انسجام مع ذاته . والفن الكبير هو ذاك الذي يأخذ على عاتقه مهمة تمثيل هذا المضمون الاسمى والارفع . هنا فقط ينطرح السؤال المتعلق بمعرفة اين يفترض ان توجد الاشكال المتكيفة مع منتجات الروح تلك . بعضهم يزعم انه ما دام الفنان يحمل في داخل ذاته تلك الافكار العليا التي هو خالقها ، ففي داخل ذاته ايضا ينبغي عليه

ان يعثر ، بفعل آخر من افعال الخلق ، على الاشكال المناسبة بهذه الافكار ، نظير صور الآلهة الاغريقية ، وصور المسيح ، والرسل ، والقديسين ، الخ . لكن ضد هذه النظرة الى الامور يرتفع بالاحتجاج عقيرة السيد فون روموهر ، زاعما ان الفنانين نكبوا عن جادة الصواب بابتكارهم بانفسهم أشكالهم وبابتعادهم على هذا النحو عن الطبيعة ، ويواجههم بهذا الخصوص بروائع الطليان والهولانديين الفنية ..انه يأخذ على **علم جمال** الستين السنة الاخيرة انه جعل وكده ان يثبت أن «هدف الفن ، بل هدفه الرئيسي هو تحسين الخلق وتصحيحه في شتى تظاهراته ، وانتاج أشكال جزافية ، الغرض المزعوم منها تجميل المخلوق وتعويض الجنس البشري الفاني ، ان صح القول ، عن كونه قد عجز هو نفسه عن اعطاء الطبيعة أشكالا أجمل» (**«مباحث ايطالية»** ، م١ ، ص ١٠٥) . لهذا ينصح الفنان بأن «يتخلى عن النية الجبارة ، نية تنبيل **الاشكال الطبيعية** او تغيير مظهرها او كائنة ما كانت الكلمة التي يمكن بها تسمية اعتداد الروح البشري هذا في مضمار الفن» (ص ٦٣) . وهو راسخ الاقتناع ، بالفعل ، بأنه من الممكن العثور في الواقع المعطى على اشكال خارجية مرضية حتى بالنسبة الى اسمى المواضيع الروحية ، ويضيف قوله بناء على ذلك (ص ٨٣) بأن «التمثيل الفنى ، في الوقت الذي يتناول فيه مواضيع من روحية هي من اسمى الروحيات ، لا يجوز بحال من الاحوال ان يكون الاساس الذي يقوم عليه دلالات تم اختيارها جزافا ، بل ينبغي ان يكون هذا الاساس اشكالا عضوية تحدد الطبيعة دلالتها» . ان السيد فون روموهر ، بقوله ما يقوله ، يذهب به الفكر في المقام الاول الى الاشكال المثالية الموروثة عن العصور القديمة ، كما جمعها ووصفها ونكلمان ، الذي سيبقى فضله في هذا المضمار دائم الذكر ، وهذا بالرغم من الاخطاء التي ارتكبها ، على حد زعم

السيد فون روموهر ، في تأويله بعض السمات او العلامات الفارقة. ومن ذلك ان السيد فون روموهر يتراءى له (ص١١٥ ، الحاشية) ان تمدد القسم البطني من الجسم ، الذي يرى فيه ونكلمان سمة مميزة للاشكال المثالية للعصور القديمة ، هو بالاحرى سمة مميزة للتماثيل الرومانية . وهو يطالب ، بالمقابل، في مناظرته ضد ما هو مثالي ، بأن يكب الفنان بجماع نفسه على دراسة الاشكال الطبيعية التي سيجد فيها تظاهرات الجمال الحقيقي . ويعلل ذلك بالقول (ص ١٤١) : «الجمال الاهم والأجلّ شأنا يرتكز الى المنطق الرمزي للاشكال المتاثلة الجذور في الطبيعة ، هذا المنطق الرمزي الذي بفضله تدخل هذه الاشكال في تركيبات محددة تتمخض عن دلالات وسمات يثير مرآها فينا بالضرورة ذكرى بعض التصورات وبعض المفاهيم ، بينما يستيقظ فينا في الوقت نفسه وعي بعض المشاعر التي كانت ، حتى ذلك الحين ، هاجعة فينا» . وعلى هذا النحو (ص ١٠٥) «تعقد سمة روحية خفية ، معروفة باسم الفكرة ، صلة قربى بين الفنان وتظاهرات الطبيعة ، هذه التظاهرات التي لا يلبث ان يتعلم كيف يتعرف فيها رويدا رويدا ارادته ويجد بسهولة اكبر الوسيلة القمينة بالتعبير عن هذه الارادة» .

بيد انه لا مجال للحديث ، في الفن المثالي ، عن دلالات تم اختيارها جزافا ؛ وان حدث ان تلك الاشكال المثالية للفن القديم لم تفلح ، من فرط ما اهملت وازدرت الاشكال الطبيعية الحقيقية ، الا في التحول الى تجريدات زائفة وخاوية ، فان السيد فون روموهر محق كل الحق في رفع صوته احتجاجا على مثل هذا السلوك .

ان الشيء الاساسي ، في مسالة التعارض هذه بين مثال الفن وبين الطبيعة ، يكمن في ما يلي :

ان الاشكال الطبيعية والواقعية للمضمون الروحي يجب ان تعتبر بالفعل رمزية بالمعنى العام للكلمة ، اي بمعنى أن قيمتها

ليست قيمة مباشرة وفي ذاتها ، وانما في كونها تعبيرات عن العالم الداخلي ، عالم الروح . وهذا ما يضفي طابعا مثاليا على واقعها خارج الفن ، خلافا لما يجري في الطبيعة التي لا تشتمل على شيء ما روحي . ينبغي اذن ان يتلقى المضمون الباطن للروح، في الفن في اسمى درجاته ، شكلا خارجيا . ويتمثل هذا المضمون في الروح الانساني الواقعي ويملك ، بحكم ذلك ، ونظير كل ما هو داخلي في الانسان ، شكله الخارجي الذي به يعبر عن نفسه . لكن لا بد لنا من وجهة النظر العلمية ، وبعد التسليم بهذه النقطة ، من ان نعتبر لاغيا وباطلا السؤال المتعلق بمعرفة ما اذا كان الواقع الموجود يحتوي على اشكال وهيئات جميلة ومعبرة بما فيه الكفاية ليستخدمها الفن في تمثيل الاله جوبيتر، على سبيل المثال، بكل جلاله وصفوه وقوته، او الإلهة جونون(١٧)، او فينوس ، او القديس بطرس ، او المسيح ، او القديس يوحنا، او مريم العذراء ، الخ ، وليرسم صور هؤلاء جميعا نقلا عن نماذج موجودة في الواقع فعلا . ومن الممكن العثور على حجج في تأييد هذا الحل او ذاك للمسألة . لكن هذه المسألة تبقى اختبارية ؛ ويستحيل حتى اختباريا ايجاد حل نهائي لها . ويخيل الينا انه لا سبيل الى حلها الا باستخدام دلالة واقعية ؛ وهذا شيء عسير اصلا بخصوص الآلهة الاغريقية ، وحتى في ايامنا يوجد بين الناس من وقع نظره على جمالات مثلى . لكن يوجد بينهم ايضا من لم يقع نظره قط ، رغم شطارته اللامتناهية النفوق ؛ على اي جمال أمثل . ناهيك عن ذلك ؛ فان جمال التشكل لا يشكل بعد ما نسميه بالمثال ، اذ يستلزم المثال ايضا فردية

١٧- جونون : إلهة رومانية ، زوجة جوبيتر ، وابنة ساتورنس : الـه الفلاحة ، وقد سماها الاغريق هيرا ، وهي راعية الزواج . «م»

المضمون ، ومعها فردية الشكل . فالوجه الجميل والمتناظـــم الشكل ، مثلا ، يمكن ان يكون باردا وعديم التعبير . وبالمقابل فان المثل التي تجسدها الآلهة الاغريقية عبارة عن أفراد لا ينقصهم تعين مميز لهم في قلب العمومية . ما هو حي في المثال يرتكز اذن الى كون المدلول الروحي المعيَّن ، الذي ينبغي ان يُمثل من خلال ما هو اساسي وجوهري فيه ، يبث الحياة في التظاهر الخارجي من أوله الى آخره ، فيعبر عن نفسه على هذا النحو سواء أفي الوقفة والوضعية والحركة ام في تقاطيع الوجه وشكل الاعضاء وبنيتها ، الخ ، بحيث لا يبقى ثمة شيء خاو وعـــادم الدلالة ، وبحيث يتغلغل المدلول المشار اليه على العكس في كل شيء . وما نعرفه اليوم عن التماثيل الاغريقية المنسوبة الى فيدياس(18) يشدهنا على وجه التحديد بهذا الضرب من الحياة المتغلغلة التي تحركها . المثال اذن ما يزال محتفظا بصرامته كلها ، ولم يخط بعد خطوته التالية باتجاه التأنق والظرف والتكلف ؛ وكل شكل ما يزال على وثيق الصلة بالمدلول العام المفروض فيه أن يتجسد. وهذه القدرة على بث الحياة الى اعلى درجة ممكنة في تظاهرات المثال الخارجية هي السمة المميزة للفن الكبير .

من الممكن اعتبار هذا المدلول الاساسي الجوهري مجـــردا بالمقارنة مع خصوصية العالم الظاهراتي الواقعي ؛ وهذا بصورة رئيسية في النحت والرسم اللذين يتوقفان عند مظهر واحد، من دون ان يتابعا تطور ذلك المدلول في الاتجاهات كافة ، على نحو ما يفعل ، على سبيل المثال ، هوميروس الذي عرف كيف يرسم

---

18 ـ فيدباس : اشهر نحاتي الاغريق ، كلفه بيريكليس بتزيين البارثينون» من آيات فنه تمثال «جوبيتر الاولمبي» و«اثينا الوالدة» . مات حوالي 431 ق.م. «م»

شخصية آخيل ، بإبرازه قسوته وصلابته ، ونعومته ووفاءه لاصدقائه في آن معا ، وهذا من دون ان نتكلم عن كثير من السمات الاخرى . ومدلول كهذا بمكن ان يجد ايضا تعبيره في الواقع العيني ، على اعتبار انه لا وجود عمليا لوجه يعجز عن التعبير عن الشفقة او الورع او الصفو ، الخ ، لكن هذه السحن تعبر ايضا عن آلاف الاشياء الاخرى التي يتعذر او يكاد ان يعزى مدلول جوهري اليها . لهذا فان اللوحة التي تصور شخصا تفهم للحال على حقيقتها ، بالنظر الى خصوصيتها . وبعض لوحات العصر الوسيط الالماني والهولاندي تمثل في كثرة من الاحيان صور نبيل من اولئك النبلاء الذين كانوا يتعهدون بالرعاية الآداب والفنون وافراد اسرته : زوجته ، ابنائه وبناته . ويظهر هؤلاء جميعا في اللوحات بمظهر الغارق في التأمل ، والخشوع مرتسم على قسمات وجوههم . لكننا نميز في الوقت نفسه في الرجال محاربين اشاوس - كائنات قوية دائبة الحركة ، شديدة التعلق بالحياة وشديدة التحمس للمغامرة، كما نستشف في النساء زوجات محبوات بصادق الخصال والسجايا، ومتعلقات هن ايضا بالحياة . واذا ما قارنا ضمن نطاق هذه اللوحات بالذات ، التي ذاعت شهرتها بسبب التشابه الامين القائم بين اشخاصها وبين النماذج التي طلبت محاكاتها ، اقول اذا ما قارنا الوجوه التي تحدثنا عنها بوجه مريم العذراء او بوجوه القديسين والرسل الذين يقفون جانبا ، لوجدنا وجوههم تنطق بتعبير واحد تتجه اليه وتتلاقى عنده الاشكال كافة : الهيكل العظمي ، العضلات ، التقاطيع والقسمات في حالتي السكون والحركة . والفارق بين التصوير المثالي وبين رسم الاشخاص يكمن على وجه التحديد في ان تظهير المضمون في التصوير المثالي يتكثف في الوجه وحده .

قد يداخل المرء الاعتقاد بانه حسب الفنان ان يختار من هنا وهناك ، في الواقع العيني ، افضل الاشكال ليجمع بينها ، او

ان يبحث في مجموعات المحفورات الخشبية او النحاسية ، وهذا كثير الحدوث ، عن سحن وعيئات وأوضاع ليجد الاشكال المناسبة المثلى للمضمون الذي يبغي التعبير عنه . لكن الجمع والبحث والاختيار لا يكفي : بل على الفنان ان يتصرف كخالق ، كمبدع ؛ عليه ان يحوز معرفة عميقة بالاشكال المطابقة ، وان ينشيء بالاعتماد على حساسيته ، وبسكبة واحدة ، في خياله المبدع ، المدلول الذي يحركه وان يجد له للحال تمثيلا عينيا .

— ب —

تعيين المثال

المثال ، كما تناولناه حتى الان ، بحسب مفهومه ، كان سهل التعريف نسبيا . لكن بما ان الجمال الفني ، الذي هو في الوقت نفسه فكرة ، لا يمكن ان يقتصر على مفهومه العام وحده ، بل يستلزم ايضا ، بحسب هذا المفهوم بالذات ، توضيحات وتخصيصات؛ ولا مناص له بالتالي من الخروج من دائرته الذاتية ليدخل في التعيين الواقعي ، لذا ينطرح هنا سؤال ؛ سؤال يتعلق بمعرفة كيف يمكن للمثال، رغم ولوجه في الواقع الخارجي والمتناهي ، وبالتالي في اللامثال ، ان يبقى محافظا على نفسه . وبالعكس كيف يستطيع الوجود المتناهي ان يتلقى مثالية الجمال الذي يخلقه الفن .

امامنا اذن ثلاث نقاط بحاجة الى بحث وتمحيص :

١ ـ تعيين الجمال **كما هو** .

٢ ـ تعيينه من حيث أنه يتمخض ، بسبب تخصيصه ، عن **فروق في ذاتها**؛ ويؤدي الى امتصاصها ثانية؛ وهذا ما نستطيع، بوجه عام ، أن نشير اليه باسم **العمل** .

٣ ـ التعيين **الخارجي** للمثال .

- ١ -

تعيين الجمال كما هو

- ١ -

الالهي كوحدة وككلية

رأينا آنفا ان الالهي هو الذي يشكل المركز الذي نصطف حوله تمثيلات الفن . لكن الالهي ، المتصوَّر **كوحدة وككلية** ، لا يوجد الا بالنسبة الى الفكر ، فهو كيان مجرد من الشكل ولا يقع بالتالي تحت عمل الخيال المشكّل والمشخص . لذا حظّر على اليهود وعلى المحمديين أن يصنعوا لله صورة تجعله في متناول الادراك الذي يتحرك في الحسي. لا مكان اذن هنا للفن التشكيلي الذي تكمن وظيفته فقط في انتاج أشكال محبوة بالحياة الاكثر عيانية ؛ والشعر الغنائي هو وحده الذي يستطيع ، في اندفاعته نحو الله ، أن يشيد بقوته ومجده .

- ٢ -

الالهي كتعدد آلهة

لكن ان تكن الوحدة والكونية من صفات الالهي ، فانه من

جهة ثانية ، وبطبيعته بالذات ، متعين جوهريا ؛ وهو اذ يغلف على هذا النحو من إسار التجريد ، يغدو في متناول الحــدس ويصلح للتمثيل المشخّص . فما ان يعقله الخيال المبدع فــي هيئة منعينة ويتصوره من خلال تمثيل مشخّص ، حتى يدلف التنوع الى نمط التعيين ، وعندئذ يبدأ الملكوت الحقيقي للفــن المثالي .

اولا ، ان الجوهر الالهي ، الذي هو **واحد** ، يتحلل وينقسم بالفعل الى تعدد من آلهة مستقلة ، مرتكزة الى ذاتها ، كما فــي الحدس الوثني للفن الاغريقي ؛ وحتى في التصور المسيحي نجد الله ، مع حفاظه على وحدته الروحية ، وقد تدخل تدخــلا مباشرا، بصفته انسانا واقعيا ، في الحياة الارضية والدنيوية .

ثانيا ، ان الالهي ، بتظاهره المتعين وواقعه ، حاضر في كل ما يرهص به الانسان ويحسه ، وعلى هذا النحو يصبــح البشر العامرة افئدتهم بروح الله ، من قديسين وشهداء وطوباويين ، اي اتقياء الناس بوجه عام ، يصبحون بدورهم مواضيع يضع عليها الفن المثالي يده . لكن مبدأ تخصيص الالهي هذا ، ولازمته هي وجوده المتعين وبالتالي الثانوي ، يظهِر للعيان. **ثالثا**، خصوصية الواقع البشري . ذلك ان النفس البشرية ، في جملتها ، وبكل ما يجيش في أعماقها ويؤلف قوتها ومقدرتها ، وبكل عاطفة وكل هوى ، وكل اهتمام عميق يضطرم في الصدر ، وباختصار ، كل هذه الحياة العينية تشكل مادة الفن الحية ، والمثال هو تمثيلها وتعبيرها .

ان الالهي ، من حيث هو روح محض ، موضوع المعرفــة المجردة فقط . لكن الروح المتجسد في الواقع الفعال ينتمي الى الفن ، وهذا من حيث انه لا يخاطب دوما وابــدا سوى القلب الانساني . غير انه سرعان ما تبرز في هذه الحال اهتمامــات وافعال خصوصية ، وطبائع محددة بحالاتها واوضاعها العينية،

وبالاختصار ، كل صنوف التورطات والتلوثات مع الواقعي ، بحيث ان المهمة الاولى التي تطرح نفسها تتمثل ، بصورة عامة، في تمحيص العلاقات التي تقوم ، في مواجهة تلك التورطات والتلوثات ، بين المثال وبين التعيين الذي عنه تتأتى هذه الاخيرة .

- ٣ -

صفو المثال

بمقتضى ما قلناه ، لا بد هنا ايضا ، كيما يصون المثال كامل نقائه ، ان يُمثّل لنا الله ، المسيح ، الرسل ، القديسون ، التائبون والورعاء ، في صفوهم ورضاهم الطوباوي ، وكأن لم تمسسهم الحياة الارضية ببؤسها وشقائها ووطأة تعقيداتها وصراعاتها وتناقضاتها التي لا تقع تحت حصر . والرسم والنحت بوجه خاص هما اللذان افلحا ، بالاسترشاد بهذه الفكرة ، في تمثيل وجوه مختلف الآلهة ، وكذلك وجوه المسيح الفادي والرسل والقديسين ، تمثيلا مثاليا . وما هو حقيقي في ذاته في الوجود ممثل في وجوده ، بصفته منتسبا الى ذاته ، وليس في علاقاته وصلاته بالظروف الخارجية . هذا الهدوء الابدي والكامل ، هذا السكون بعد النشاط ، كما لدى هرقل على سبيل المثال ، هو الذي يشكل ، حتى في التعيين ، الجانب المثالي في ذاته . اذن يتوجب على الآلهة ، حتى عند مواجهتها المتاعب، ان تحافظ، رغم كل شيء ، على جلالها الدائم والحرير.

جوبيتر ، جونون ، ابولون ، مارس ، مثلا ، يمثلون بالفعل قوى وقدرات متعينة ، ولكن هذه القوى والقدرات ثابتة ، مستقرة ، محافظة على حريتها واستقلالها ، وان يكن نشاطها متجها الى الخارج . وعلى هذا ، لا يفترض بتعيين المثال ان يتظاهر من خلال خصوصية واحدة ، بل ينبغي ان تظهر الحرية الروحية بمظهر كلية في ذاتها، كلية ان تكن غير تابعة لغير ذاتها فانها تنطوي مع ذلك على الامكانيات كافة .

ان الجانب المثالي من التعيين يتظاهر في مضمار الدنيوي والبشري ، حينما لا يمكن للمضمون الجوهري الذي يملأ الانسان ويفعمه ان يعبر عن نفسه الا في شكل الخصوصية الذاتية . فما هو خصوصي في العمل والشعور يتحرر على هذا النحو من تأثير العرضي ، وتتمثل الخصوصية العينية عندئذ في توافق اكثر حميمية مع حقيقتها الباطنة بحصر المعنى . وبالفعل ، ان كل الجانب النبيل والمتميز والامثل الذي تنطوي عليه النفس البشرية ما هو سوى الجوهر الروحي الاخلاقي ، الالهي ، الحقيقي ، الذي تتوكد قوته في الذات، والانسان لا يلبي حاجاته الباطنة الحقيقية الا عندما يعزو الى هذا الجوهر نشاطه الحي ، وقوة ارادته ، واهتماماته ، وأهواءه ، الخ .

ان يكن المثال يستلزم ، ولو في صورة مختصرة ، تعيين الروح وامكانية تظاهره الخارجي ، فان الخصوصية ، المتجهة الى الخارج ، تستلزم علاوة على ذلك مبدأ التطور الذي به ترتبط الفروق وصراعات الاضداد ارتباطا مباشرا، بالقياس الى الخارج. وهذا ما يقودنا الى تقليب النظر في التعيين المغاير للمثال ، التعيين التدرجي ان جاز التعبير ، التعيين الذي نستطيع ، بوجه العموم ، ان نعقله في صورة العمل .

- ٢ -

العمل

التعيين ، بما هو كذلك ، ومن حيث هو مثالي ، يستلزم ، علاوة على البراءة المحببة لسعادة سماوية تضاهي سعادة الملائكة، الجلال والصفو الهادىء لقوة مستقلة ، مرتكزة الى ذاتها ، والجودة والكفاية التامة اللتين تميزان الجوهري بوجه عام . لكن ما هو داخلي وروحي يستلزم في الوقت نفسه الحركة الفعالة والتطور . والتطور غير ممكن بدوره بدون أحادية جانب وازدواجية . فالروح الامثل ، الكامل ، المتفتح في خصوصياته، يخلع عنه سكونه ليغطس في عالم تمزقه التناقضات وتعكره المضاعفات ؛ ومتى ما سلك سبيل هذا التشتت لا يعود في مستطاعه ان ينجو بنفسه من مصائب العالم المتناهي وفواجعه .

حتى آلهة الشرك الخالدة لا تعيش في سلام خالد ؛ فهي تتواجه في معترك صراعات تشعل فتيلها الاهواء والمصالح المتعارضة ، ولا تملك الا ان تخضع للمقادير ؛ بل ان الله المسيحي نفسه لا ينجو من مذلة الالم وعار الموت ، ولا يستطيع ان يفك نفسه من إسار الالم الذي يحمله على ان يصرخ : «الهي ، الهي ، لماذا تركتني ؟» ؛ وتعاني والدته من الالم المر عينه ، والحياة الانسانية منسوجة بوجه عام من معارك وصراعات وأوجاع . ذلك ان عظمة الانسان وقوته انما تقاسان ، والحق يقال ، بعظمة وقوة المعارضة التي يقدر الروح على قهرها ليستعيد وحدته ؛ وعمق الذاتية وكثافتها يتظاهران بمزيد من الجلاء كلما كانت الظروف التي توجب عليه ان يذللها ويتغلب

عليها أشد تناقضا ، والمعارضات التي يتعين عليه أن يواجهها اشد حدة ، وهذا من دون ان يكف ، وسط هذه التناقضات والتعارضات ، عن ان يكون هو ذاته . وانما في هذا التفتح تتوكد قوة الفكرة والمثال ، اذ ما القوة الا ان يبقى الانسان هو ذاته في ما هو سلبي .

لكن ان يكن تخصيص المثال يضعه ، بفضل هذا التطور ، على صلة بالخارج ويدخله الى عالم لا ينبثق عن توافق مثالي وحر بين المفهوم وواقعه ، بل له وجود نستطيع ان نقول عنه انه ليس كائنا كما يفترض فيه ان يكون ، فعلى عاتقنا تقع عندئذ مهمة البحث عن مدى غنى التعيينات ــ التي ينخرط فيها المثال ــ بالمثالية او عن مدى قدرتها على حيازة المثالية .

بهذا الخصوص ينبغي ان يتركز اهتمامنا على نقاط ثلاث :

اولا ، **الحالة العامة للعالم** الذي يحتوي شروط العمل الفردي وطبيعته .

ثانيا ، **خصوصية الوضع** الذي يدخل تعيينه على هذه الوحدة الجوهرية فروقا وتوترات تكون للعمل بمثابة حوافز .

ثالثا ، ادراك الذاتية للوضع ، ورد الفعل الذي بفضله ينتهي الصراع وتتلاشى الفروق : **العمل بحصر المعنى** .

- ١ -

حالة العالم العامة

الذاتية بما هي كذلك تحمل في ذاتها التعيين الذي يدفع بها الى العمل ، الى التحرك ، الى التدليل على فعاليتها بوجه عام ، لتنجز ولتحقق ما يعتمل في داخلها . هي اذن بحاجة الى العالم

المحيط الذي يقدم لها الحقل العام لمنجزاتها وتحقيقاتها . وعليه، اذا ما تحدثنا هنا عن **حالة** ، فانما نقصد بها الكيفية العامة التي يمكن بها **للجوهري** ، الذي يؤمّن تلاحم الواقع الروحي ، ان يصون ذاته ويبقى كما هو . على هذا النحو نستطيع ان نتكلم، على سبيل المثال ، عن حالة التعليم ، العلوم ، الشعور الديني، وكذلك عن حالة المالية والقانون والحياة العائلية وغير ذلك من الخصوصيات . والحال ان هذه جميعها لا تعدو في الواقع ان تكون اشكالا من روح واحد أوحد ومن مضمون واحد أوحد ، فيها يتظاهران ويتحققان . لذلك ، حينما سنتكلم عن حالة العالم بوصفها كيفية الكينونة العامة للواقع الروحي ، سيكون لزاما علينا ان نرى اليها من وجهة نظر الارادة ، لانه انما بوساطة الارادة بوجه عام يدلف الروح الى الوجود ؛ كذلك فان الروابط الجوهرية المباشرة التي تربط مختلف وجوه الواقع بعضها ببعض ترتهن ارتهانا وثيقا بالتظاهرات الفعالة للارادة ، بالمفاهيم الاخلاقية ، بالتصورات القانونية ، وبالاختصار ، بما نسميه بوجه العموم العدالة والعدل .

والسؤال الذي ينطرح عندئذ هو ذاك المتعلق بمعرفة كيف ينبغي ان تكون مثل هذه الحالة العامة لتبين عن توافقها مع فردية المثال .

ا ـ الاستقلال الفردي والعصر البطولي .

بالرجوع الى ما قلناه آنفا ، نستطيع بادىء ذي بدء ان نقرر النقاط التالية :

ان المثال وحدة في ذاتها ؛ فما هو وحدة خارجية وشكلية فقط ، بل وحدة محايثة للمضمون ذاته . هذا الاستناد الجوهري الى الذات عيّنا سماته آنفا بقولنا انه كفاية المثال ، هدوؤه ، هناؤه . هنا نقترح ان ننظر الى هذا التعيين من منظور **الاستقلال**

وأن نبين ان حالة العالم يجب ان تتبدى في مظهر الاستقلال كيما تتمكن من تلبس شكل المثال .

لكن لكلمة **الاستقلال** معنى مزدوجا :

١ ـ فما هو جوهري في ذاته يعد بوجه العموم مستقلا ، بسبب هذه الجوهرية بالذات وبحكم من انه بذاته علة ذاته ، بل نكاد لا نحجم عن نعته بانه إلهي ومطلق . لكنه ببقائه في حالة العمومية والجوهرية هذه يكف عن ان يكون ذاتيا ويلقى معارضة قوية ثابتة في خصوصية الفردية العينية . وفي هذه المعارضة، كما في كل معارضة بوجه عام ، يختفي الاستقلال الحقيقي .

٢ ـ جرت العادة ، من جهة اخرى ، على عزو استقلال ما الى الفردية المرتكزة الى ذاتها ، ولو بكيفية شكلية ، في ثبات طابعها الذاتي . لكن الذاتية ، بقدر ما ينقصها مضمون الحياة الحقيقي ، وبالتالي ، وبحكم ذلك ، بقدر ما توجد القوى والجواهر لذاتها ، خارج الذات ، وبقدر ما تبقى بالنسبة الى هذه الذات والى حياتها الباطنة مضمونا اجنبيا ، نقول ان الذاتية تجد نفسها بدورها في تعارض مع ما هو جوهري حقا في الوجود ، وتفقد على هذا النحو كل حالة من الاستقلال والحرية . هكذا يكمن الاستقلال الحقيقي في وحدة الفردي والعام وتداخلهما ، اذ يحظى العام بوجود عيني ويتفرد ، بينما لا تجد ذاتية الفردي والخصوصي الا في العام اساسا متينا ومضمونا حقيقيا لواقعها .

فيما يتعلق بحالة العالم العامة نستطيع اذن ان نخلص الى الاستنتاج مما تقدم ان العمومية الجوهرية لهذه الحالة ينبغي عليها ، كيما تكون مستقلة ، أن تتبدى في شكل الذاتية . وأول نمط لتظاهر هذه الهوية يمكن ان يخطر ببالنا هو نمط الفكر . فالفكر بالفعل ذاتي من جهة اولى ، ونتاج نشاطه الحقيقي هو العمومية من الجهة الثانية ؛ وعلى هذا النحو يحقق الاتحاد الحر للعام والذاتي . لكن الجانب العام من الفكر لا ينتمي الى الفن

الذي ينشد ، من جهته ، الجمال ؛ وفضلا عن ذلك لا يوجد بالضرورة توافق بين الطبيعي وشكل الفردية الخصوصية ونشاطها العملي من جهة ، وبين عمومية الفكر من الجهة الاخرى ، بحيث يبرز او يمكن ان يبرز فارق بين الذات بما هي كذلك ، في واقعها العيني ، وبين الذات المفكرة . ويقوم الفارق عينه في مضمون العام بالذات . فحين يطفق هذا المضمون بالتمايز عن سائر اشكال واقعه لدى الذات المفكرة ، يكون قد انفصل في الوجود الموضوعي ، من حيث هو عام في ذاته ، عن سائر انماط النظاهر التي تترى جانبيا واكتسب بالنسبة الى هذه الانماط استقرارا وقوة مقاومة . لكن الفردية الخصوصية في المثال لا بد ان تبقى في حالة توافق كامل ووحدة لا تفصم عراها مع الجوهري ، وبقدر ما يفترض بالمثال ان يمتلك حرية الذاتية واستقلالها ، يفترض ايضا بعالم الحالات والظروف المحيط الا تكون له اية موضوعية اساسية ، مستقلة عن الذاتي والفردي . وبالفعل ، ان الفرد المثالي يجب ان يكون حبيس ذاته ، وينبغي أن يؤلف الموضوعي جزءا لا يتجزأ من تكوينه بدل أن يكون منفصلا عن فردية الذوات ومستقلا في حركاته وانجازاته ، اذ لو كان كذلك واقع الحال لوجدت الذات نفسها في وضع تابع بالنسبة الى عالم جاهز ناجز . لهذه الاسباب ، ينبغي ان يتوكد العام لدى الفرد بوصفه ملكه بالذات ، ولكن ليس بوصفه **فكر** الذات، بل بوصفه **طابعها** واستعداداتها النفسية . وبعبارة اخرى ، اننا نطالب ، خلافا للفكر الذي يؤدي وظيفة توسط وتقسيم ، بوحدة العام والفردي في شكل **المباشرية** ، والاستقلال الذي نضعه نصب أعيننا يتلقى شكل الاستقلال المباشر . لكن سرعان ما يستتبع ذلك **العرضي** . وبالفعل ، وما دام العام الذي يخصب حياة الروح لا يتوكد بصورة مباشرة في استقلال الافراد الا في شكل عواطف ذاتية واستعدادات نفسية وسجايا طبعية ، من

دون ان يكون في وسعه التظاهر بكيفية مغايرة ؛ فانه يجد نفسه، بحكم ذلك تحديدا ، عرضة لكل الجانب العرضـــي من الارادة والتحقيق . ذلك ان العام يبقى آنئذ خصوصية الافراد المعنيين وحساسيتهم ؛ وهو بصفته ميزة خصوصية لا يملك لا القوة ولا الحاجة لتوكيد ذاته بما هو كذلك : فبدل ان يحقق نفسه دوما من جديد بصورة عامة ، لا تحول ولا تتغير . وبكيفية يمكن ان نقول عنها انها فرضت نفسها من تلقاء نفسها ومرة واحدة والى الابد ، لا يظهر حضوره الا عبر قرارات الذات المرتكزة الى ذاتها وافعالها واستنكافاتها العسفية ، وعبر مشاعرها ومنازعهـــا وقوتها وحيلتها وفطنتها .

هذا النوع من العرضي هو الذي يميز الحالة التي نرى فيها الارضية التي تقوم مقام الركيزة والدعامة لمجمل انماط تظاهر المثال .

وحتى نبرز بمزيد من الجلاء المظهر المحدد لهذا الواقع الذي هو في متناول الفن ، سنلقي نظرة سريعة على نمط الكينونـــة المضاد .

هذا النمط نلقاه حيث تكون الاخلاق والعدالة والحريـــة العقلانية قد تلبست شكل تسلسل منظم ، بحيث تبدو ، حتى من الخارج ، كضرورة مستقلة عن الفردية والذاتيـة الخاصتين بالنفس والشخصية. وهذا ما يميز حياة الدولةحين تكون منظمة وفق مفهوم الدولة . فلا يكفي ان يكون عدد كبير من الافـــراد مشدودين بعضهم الى بعض برباط اجتماعي او منضويـن تحت لواء تنظيم ابوي حتى يشكلوا دولة . ففي الدولة الحقة لا يكون للقوانين والاعراف والشرائع ، من حيث هي تعيينات عامـــة الحرية، من قيمة الا بعموميتها وتجريدها على وجه التحديد ، وإلا باستقلالها عن كل عرضية الارادة الطيبة والخصوصيـــات الفردية . ان القوانين ، التي يعقل الوعي أحكامها في شموليتها، تفعل فعلها خارجيا كعموميات تتبع مجراها المنظم وتحرك الشكل

والقوة العامين ضد الافراد الذين قد يعن ببالهم ان يعارضوا سيادة القانون بعسفهم الميال الى الشر .

ان حالة كهذه تفترض انفصالا مسبقا بين عموميات ملكة الفهم المشترعة وتظاهرات الحياة المباشرة ، علما باننا نقصد بتظاهرات الحياة المباشرة الوحدة التي بفضلها لا يغدو كل ما هو جوهري واساسي في الاخلاق والعدالة واقعا لدى الافراد الا من حيث هو شعور ورأي ، ولا يتوكد الا بوساطة هذا الشعور وهذا الرأي . وفي الدولة المكتملة تكوينا يكون القانون والعدالة، وكذلك الدين والعلم، او على الاقل مهمة التربيةالدينية والعلمية، من اختصاص القوة العامة التي تقود وتحتكر تنفيذ جميع الاجراءات التي يستوجبها ذلك .

على الافراد المنضوين تحت لواء الدولة ان ينخرطوا اذن في تنظيمها ، وان يسهموا في استقرارها ، وان يسلّموا بتبعيتهم لها ، على اعتبار انهم لا يعودون ، بشخصيتهم وبنيتهم النفسية، المثلين الوحيدين للقوة الاخلاقية ؛ بل عليهم ، بالعكس ، وكما هي الحال في كل دولة حقيقية ، ان يضبطوا جميع خصوصيات حساسيتهم وطريقتهم في التفكير والاحساس وفق تلك الشرعية وان يجعلوها وإياها على وفاق . هذا الانتماء الى العقلانية الموضوعية للدولة المستقلة عن كل عسف ذاتي يمكن ان يتلبس اما شكل خضوع مطلق ، على اعتبار ان القوانين والشرائع والمؤسسات تستطيع ، من حيث هي تجسيدات للقوة ، ان تفرض هذا الخضوع بالاكراه ، وإما شكل قبول حر ، كنتيجة للاعتراف بعقلانية ما هو موجود ؛ وفي الحالة الاخيرة هذه ، تلتقي الذات نفسها من جديد في الموضوعي . لكن حتى في هذه الحال يبقى الافراد مجرد عنصر ثانوي متجرد ، خارج الدولة ، من كل جوهرية ذاتية . وعندئذ لا تعود الجوهرية تشكل ميزة

خصوصية لهذا الفرد او ذاك ، بل تمثل في داخل ذاتها وحتى في ادق تفاصيل تظاهرها باعتبارها عامة وضرورية . ومهما يفعل الافراد فيمضامير الشرع والاخلاق والقوانين لصالح الكل، تبق ارادتهم ومنجزاتهم ، مثلها مثلهم هم انفسهم ، عادمة الدلالة في نظر الكل ، ولا يكون لها من قيمة الا قيمة المثل المحض. وبالفعل ، ليست اعمالهم سوى تحقيقات جزئية تماما لحالة بعينها ، وليست تحقيقا لها على سبيل الكونية ، اي تحقيقا يمكن بفضله لهذا العمل ولهذه الحالة ان يكتسبا قيمة القانون او ان ينطبقا على الظاهرة بوصفهما قانونها . كذلك ليس في يد الفرد بما هو كذلك ان يشاء ان يكون القانون والعدالة مشروعين او لا؛ فهما مشروعان بذاتهما ، أشاء الفرد ذلك ام ابى . صحيح أن العام الذي يشكل مضمار النظام العمومي معني بأن يمتثل الافراد لهذا النظام ويريدوه ؛ لكنه غير معني البتة بالافراد لمجرد أن مشروعية الاختيار والقانون مرهونة بقبولهم ؛ فهو ليس بحاجة الى قبول كل واحد منهم على حدة ، وانما في متناوله القصاص متى ما انتهك الحق والقانون .

اخيرا فان صفة الفرد التابعة في الدول الجيدة التنظيم تتأتى من واقع ان نصيب كل فرد في الكل محدد ومحدود .

وبالفعل ، ان العمل لصالح العام في الدولة الحقيقية هو ، كما في المجتمع المدني والنشاط التجاري والصناعي ، منقسم الى ما لا نهاية ، بحيث ان حياة الدولة في جملتها تبدو وكأنها حصيلة النشاط العيني لفرد واحد ، او بصورة عامة حصيلة ارادته ، او قوته ، او شجاعته ، او جسارته ، او طاقته ، او ذكائه ؛ على ان المشاغل والنشاطات التي لا تقع تحت حصر التي يتألف منها العمل لصالح العام لا بد ان توكل الى وكلاء لا يقعون بدورهم تحت حصر . فعقاب الجريمة ، مثلا ، لم يعد امرا موقوفا على بطولة هذا الفرد او ذاك او بسالته ، بل هو مقسم الى عدة أطوار ، كالتحقيق وتقييم الظروف المادية والمحاكمة

وتنفيذ الحكم الصادر عن القضاة ، وكل طور من هذه الاطـوار ينطوي بدوره على تفريعات اكثر تخصصا ، وكل تفريع منها لا يطال سوى جانب واحد من القضية . لا يرتهن تطبيق القوانين اذن بفرد واحد ، بل يأتي حصيلة لتعاون واسع للغاية يتم وفق تسلسل ثابت . وفضلا عن ذلك ، توجد قواعد عامة تتولـى توجيه نشاط كل فرد ، وما ننجزه كل فرد وفق هذه القواعد يخضع بدوره لحكم السلطات العليا ورقابتها .

من هذه الزوايا كافة نجد السلطات العامة ، في دولة يضمن القانون نظامها ، مجردة من كل طابع فردي ؛ فالعام يسود فيها بكل شموليته ، كما لو ان الافراد لا وجود لهم . وهم على كل حال منزّلون منزلة العنصر الثانوي وغير المهم . ليس في هذه الشروط اذن سنعثر على الاستقلال الذي ننشده . ولهذا طالبنا من اجل التفتح الحر للفرد بحالة مباينة ترتكز فيها مشروعيـة الاخلاق الى الافراد وحدهم ؛ هؤلاء الافراد الذين تؤهلهم ارادتهم وعظمة شخصيتهم وفعاليتها لان يتبوؤا قمة الواقع الذي بين ظهرانيه يحيون . وفي هذه الحال فان قرارهم الشخصي هـو الذي سيحدد ما هو عدل ؛ واذا حدث وانتهكوا بأفعالهم ما هو أخلاقي في ذاته ، فلن يكون ثمة وجود لقوة عامة، مالكة للسلطة، تحاسبهم على ما فعلوا وتعاقبهم ؛ لن يكون هناك الا الحق النابع من ضرورة باطنة تتفرد في طبائع خصوصية وفي عرَضيـات وظروف خارجية ، الخ ، ولا تتحقق الا في هذا الشكل . بهذا تحديدا يختلف العقاب عن **الانتقام** . فالعقاب المنزل بمقتضـى القوانين يعارض الجريمة بالقانون العام القائم ، وينفذ وفـق قواعد عامة من قبل اجهزة القوة العامة من محاكم وقضاة ، علما بأن هؤلاء ، من حيث هم اشخاص ، لا يمثلون سوى العرضي . ومن الممكن ان يكون الانتقام هو الآخر عادلا في ذاته ، لكنه يرتكز الى **ذاتية** اولئك الذين تضرروا شخصيا بالفعلة المرتكبة والذين يمتحون من أنفسهم الاسباب المبررة للانتقام الذي يمارسونه في

مقابل الظلم الواقع عليهم . لقد كان انتقام أورست (١٩) على سبيل المثال عادلا ، لكنه مارسه باسمه الشخصي ، وليس نزولا عند حكم وبمقتضى القانون . اذن ، وفي الشروط التي يفترض بها ان تكون ، بحسب ما تقدم قوله ، شروط التمثيل الفني ، فان ما هو اخلاقي وعادل يجب أن يتلبس شكلا فرديا ، بمعنى انه ينبغي ان يكون مناطا بالافراد وحدهم ، ولا يكون له الا فيهم وحدهم حياة وواقع . على هذا النحو يكون الوجود الخارجي للانسان في الدول الجيدة التنظيم محاطا بالامان ، وملكيته محمية ، وهو لا يملك من شيء خاص به ؛ بحصر المعنى ، سوى آرائه وافكاره الشخصية . لكن في حال انعدام التنظيم السياسي ، يرتكز امان الحياة والملكية الى قوة كل فرد وشجاعته ، فيكون ملزما بان يسهر على وجوده الخاص وعلى صون ما يخصه وما هو من حقه .

اننا نعزو بعامة مثل هذه الحالة الى العصر المسمى بالبطولي. ولا مجال هنا للبحث في اي الحالتين هي الافضل : حالة التنظيم السياسي المستقر ام حالة العصر المسمى بالبطولي ؛ لكننا نهتم هنا بالمثال في الفن ، وبالنسبة الى الفن فان الانفصال بين العام ، الذي هو وجود مستقر وثابت في ذاته ، وبين الفردي يجب ان يلغى : كائنة ما كانت ضرورة هذا الانفصال في سائر التظاهرات الواقعية للوجود الروحي ؛ ذلك ان الفن ومثاله هما اللذان يشكلان العام ، بينما ينخرطان ، من حيث هما موضوعان للادراك الحسي ، في العالم الحي ، المنسوج من خصوصيات .

هذا ما حدث في العصر المسمى بالبطولي ، والذي نظهر

---

١٩ ــ اورست : ابن اغاممنون ، قتل امه كليتمنسترا ، بالاتفاق مع اخته اليكترا ، انتقاما لابيه . «م»

وكأنه عصر كانت فيه الفضيلة Areti (٢٠) ، بالمعنى الـذي كان الاغريق يعزونه الى هذه الكلمة ، هي اساس الافعال وعلتها. وبالفعل ، لا بد من التمييز بين الفضيلة الاغريقية والفضيلـة الرومانية Virtus . فقد كان للرومان حاضرتهم ، وطنهم ، مؤسساتهم الشرعية ، وكانت الشخصية عندهم تمحي امـام الدولة التي كانت غاية عامة . فرصانة الفضيلة الرومانيـة ووقارها يتمثلان في الا يكون المرء رومانياً الا بصورة مجردة ، وفي الا يكون قد مثل في ذاتيته النشيطة سوى الدولة الرومانية والوطن وعظمته وقوته . اما الابطال فهم ، على العكس ، افراد يقبلون ، من خلال استقلال عواطفهم وارادتهم الفردية ، بكـل تبعة الاعمال التي يقومون بها ، وهم يحققـون ما هو عادل وأخلاقي بمقتضى ارادتهم الخاصة وبامر منها . هذه الوحـدة المباشرة بين الجوهري وبين فردية الميول والنوازع والارادة هي التي تميز الفضيلة الاغريقية ، بحيث تحمل الفردية في داخل ذاتها قانون ذاتها ، من دون ان تخضع لقانون ولمحاكمة ولمحكمة خارجية . على هذا النحو ، مثلا ، نجد ان الابطال الاغريق هم من نتاج عصر ما قبل شرعي ، او يصبحون هم انفسهم مؤسسين لدول ، بحيث ان القانون والنظام ، الشريعة والاعراف، تنبع منهم وتتبدى للعيان بوصفها من ابداعهم الفردي الذي يبقى مرتبطـا بذكراهم . بهذه الصفة تحديدا كان القدامى يبجلون هرقـل ويرون فيه مثال الفضيلة البطولية للأزمنة البدائية . والفضيلة الحرة والمستقلة التي كانت تحرك خصوصية ارادته وتؤلبها على المظالم وتدفع بها الى محاربة الوحوش البشرية والطبيعية ، لا

---

٢٠ ــ باليونانية في النص . ولكننا اضطررنا الى كتابتها بأحرف لاتينية، بالنظر الى عدم توفر حرف يوناني في المطابع العربية . «م»

ضلع لها بالحالة العامة في زمانه، بل هي تخصه شخصيا ووحده دون سواه . ثم انه لم يكن بطلا اخلاقيا كما تدل على ذلك قصة بنات تسبيوس الخمسين اللائي حملن معه جميعهن في ليلة واحدة ، بل يبدو ، بصورة عامة ، تجسيدا لتلك القوة ذات الاستقلال المطلق التي هي وقف على العادلين ، وهو لا يعرض نفسه للمتاعب ولا يتنطع لاداء اعمال لا تقع تحت حصر بملء اختياره وبطوع ارادته الا لكي يحقق العدالة . صحيح انه يتمم قسما من مآثره في خدمة اوريستس (٢١) وبناء على امره ، لكن هذه التبعية لا تشكل سوى رباط مجرد ، وليس رباطا شرعيا وصارما يجرده من القدرة على العمل بصفته فردية حرة ومستقلة . كذلك هم ابطال هوميروس . صحيح أن لهم ، هم ايضا ، قائدا مشتركا ، لكن ما يربط واحدهم الى الآخر ليس هو القانون الثابت والجامد الذي يفرض عليهم الطاعة فرضا ، بل هم يتبعون من تلقاء انفسهم ، وبقرارهم الحر ، اغاممنون (٢٢) الذي لم يكن عاهلا بالمعنى الراهن للكلمة . وعلى هذا يتقدم كل بطل بنصيحته ، ويفترق آخيل ـ وقد استولى عليه الغضب ـ عن الآخرين ، وبصورة عامة يذهب كل واحد منهم ويجيء ، يحارب ويستريح كما يحلو له .

لدى أبطال الشعر العربي* القديم نلقى من جديد الاستقلال ذاته : فهم ايضا لا يشدهم رابط الى اي تنظيم له صفة الثبات

---

٢١ ـ اوريستس : في الميتولوجيا الافريقية ، ملك ميقينيا ، وخصم هرقل ، وقد فرض عليه القيام باثني عشر عملا شاقا بأمل الخلاص منه . «م»

٢٢ ـ اغاممنون : ملك ميقينيا وأرغوس الاسطوري ، قاد الافريق اثناء حرب طروادة ، ضحى بابنته افجينيا اتقاء لغضب الآلهة ، ولدى عودته من طروادة اغتالته زوجته كليتمنسترا وعشيقها ايجستس . «م»

الدائم ولا يكون فيه الواحد منهم سوى جزيئة في مجموعة فضفاضة قابلة بسهولة للتفكيك . كذلك يتمتع أبطال «الشاهنامة» (٢٣) للفردوسي باستقلال كامل .

في الغرب المسيحي ، قدم النظام الاقطاعي والفروسي الاساس الذي تكونت عليه طبقة من الابطال والفرديات الغيورة على استقلالها . وسنذكر ، على سبيل المثال ، أبطال المائدة المستديرة ، وكذلك حلقة الابطال التي كان شارلمان مركزها . فشارلمان ، مثله مثل إغاممنون ، محاط بأبطال احرار لا سلطان له عليهم ، بل هو مكره على اخذ مشورتهم في كل مناسبة ، حتى وان وجدهم لا يتبعون سوى اهوائهم . ومهما يرغ ويزبد نظير جوبيتر فوق جبل الاولمب ، فانهم يهجرونه وهو في منتصف الطريق ليسعى كل منهم الى المغامرة لحسابه الخاص . وأسطع الامثلة على هذا الموقف مثال **السيد** (٢٤) . فالسيد منضم هو الآخر الى حلف ، وتترتب عليه ، بنتيجة ارتباطه بمليكه ، واجبات مقطعية (٢٥) ؛ لكن هذه الآصرة التي تربطه بالملك تتعارض مع قانون الشرف ونداء شخصية البطل الذي لا مفر من تلبيته ، وعلو همته ونبل نفسه ومجده المؤثل الذي لا تشوبه شائبة .

---

٢٣ ــ ملحمة من ٦٠٠٠٠ بيت من الشعر للشاعر الفارسي الفردوسي (المتوفي سنة ١٠٢٠) في اخبار ملوك الفرس وأساطيرهم من بدء التاريخ حتى الفتح العربي . «م»

٢٤ ــ رودريغ دياز دي فيفار المعروف بالسيد : فارس اسباني ذاع صيته في حرب المغاربة ، اتخذه عدد من الروائيين والمسرحيين بطلا لاعمالهم ، ومنهم كورناي في مسرحيته «السيد» (١٠٤٣ ــ ١٠٩٦) . «م»

٢٥ ــ نسبة الى المتطع Vassal ، وهو من يقطعه الملك ارضا لقاء تعهده بتقديم خدمات له . «م»

وعلى هذا النحو لا يستطيع الملك هنا ايضا ان يحكم ويقرر الحرب وينهيها الا اذا اخذ في حسابه نصائح مقطعيه وموافقتهم . فان لم يشاؤوا لم يحاربوا ، حتى ولو كانت غالبية الاصوات ضدهم؛ وكل واحد منهم غير موجود الا للذاته ، وانما من معين ذاته يمتح ارادته وقدرته على العمل . ومن الامثلة الساطعة الاخرى على الاستقلال الغيور مثال الابطال المسلمين المغاربة الذين كانوا يدللون على عناد اكبر ايضا . وحتى الثعلب ابو الحصين يقدم لنا وجها جديدا من هذا الوضع . فصحيح ان الاسد هو السيد والملك . لكن الذئب والدب ، الخ ، يجلسون في مجلسه ، وابو الحصين وغير ابي الحصين يتصرفون على هواهم ؛ وفي حال الشكوى يعرف الماكر المحتال كيف يتخلص من الورطة بدهائه ، او يستغل لصالحه هذا الشأن الخاص او ذاك من شؤون الملك والملكة لكي يصانع سيده ويستميله تلبية لمآربه .

كما ان الذات تؤلف وارادتها كلها وافعالها ومنجزاتها كافة كتلة واحدة في الحالة البطولية ، كذلك فانها لا تقبل انفصالا ، من الجهة المقابلة ، عن نتائج أفعالها وعواقبها . فحين نقوم نحن، على سبيل المثال ، بعمل من الاعمال ، او حين نحكم على افعال الآخرين ، لا نعزو الى انفسنا او الى الآخرين الافعال المنجزة الا بقدر ما يكون ذاك الذي قام بها واعيا للطريقة التي يعمل بها وللظروف التي يقوم فيها بعمله . فان لم تكن الظروف هي عينها التي وعاها الفرد وان تكن الموضوعية تتضمن تعيينات اخرى غير تلك التي كان يتوقعها ، فان الانسان المعاصر لا يقبل بمسؤولية فعله كاملة ، بل يتبرأ من جزء مما فعله ، لان هذا الجزء من عمله ، بحكم جهله بالظروف او نتيجة لتقييمها الخاطىء ؛ لم يأت كما كان يريده ، وبالتالي لا يسند الى نفسه الا ما كان على معرفة به وما تممه بكامل قصده استنادا الى هذه المعرفة . لكن هذا التمييز لا وجود له بالنسبة الى الشخص البطولي الذي يحقق نفسه بتمامها ، وبكامل فرديتها ، في مجمل عمله .

فأوديب ، على سبيل المثال ، يلتقي وهو في طريقه الى العراف رجلا فيقتله بعد شجار . ولم يكن هذا الفعل جريمة في الزمن الذي ارتكب فيه ، على اعتبار ان الرجل نفسه لجأ الى العنف في مواجهة اوديب . لكن ذلك الرجل كان أباه . ويتزوج أوديب من ملكة ، والحال ان هذه الزوجة كانت أمه ، وبذلك يكون قد تزوج بمحرّم من دون ان يدري بحقيقة الامر . ومع ذلك يقبل بكامل مسؤولية جرمه ، ويعاقب نفسه بنفسه على قتله أباه وزواجه بمحرّم ، وهذا بالرغم من انه قتل أباه وضاجع امه من دون درايته او ارادته . ان الشخص البطولي ، الحازم الكامل ، يأبى تجزئة الخطأ ومقاسمته ، ولا يريد ان يعلم شيئا عن تعارض ممكن بين النية الذاتية والفعل الموضوعي ، بينما يسعى كل انسان في المجتمع الحديث اللامتناهي التعقيدات والتشعبات ، بالمقابل ، الى اسقاط حمله على عاتق الآخرين ، والى التملص ، ما استطاع الى ذلك سبيلا ، من تبعات الخطأ المرتكب . ومن هذه الجهة ، فان نظرتنا للامور اكثر اخلاقية ، على اعتبار ان ما يميز السلوك الاخلاقي في المقام الاول هو العلم الذاتي بالظروف والفكرة المتكونة لدينا عن الخير ونية تحقيقها في افعالنا . أما في العصر البطولي الذي كان فيه الفرد **واحدا** في الجوهر ، والمصدر الوحيد للموضوعي ، فقد كانت الذات تعتبر نفسها انها تفعل بمفردها كل ما تفعله وتسند الى نفسها بلا نقصان كل ما يحصل لاحقا .

كذلك لا يقيم الفرد البطولي فاصلا بين ذاته وبين **الكل** الاخلاقي الذي هو جزء منه ، بل يعتبر نفسه انه يؤلف وهذا **الكل** وحدة جوهرية . أما نحن ، بالمقابل ، وبمقتضى افكارنا الراهنة ، فاننا نفصل اشخاصنا وغاياتنا واهتماماتنا الشخصية عن الغايات التي ينشدها هذا **الكل** ؛ فما يفعله الفرد ، يفعله كشخص ولا يعد نفسه مسؤولا الا عن افعاله ، لا عن افعال **الكل**

الجوهري الذي هو جزء منه . من هنا كان الفارق الذي نصادر على وجوده ، مثلا ، بين الشخص والاسرة . ولقد كان مثل هذا الفصل غير معروف في العهد البطولي . فيومئذ كان خطأ الآباء يعزى الى ابنائهم واحفادهم ، وكان جيل برمته يكفر عن جريمة فرد واحد . وكانت الاخطاء والجرائم تدخل ضمن نطاق الميراث الموروث . وادانة كهذه تبدو لنا اليوم غير معقولة ، ضربا من الخضوع لقدر غاشم . وان تكن مآثر الاجداد لا تكفي في نظرنا لتجلل بالنبل الابناء والاحفاد ، فاننا نرتئي ايضا ان الجرائم التي ارتكبها الاسلاف والعقوبات التي كابدوها لا تكفي لتجلل بالعار الاعقاب ، وكم بالاحرى لتلطخ خُلقهم الذاتي ؛ بل اكثر من ذلك : فبحسب نظرتنا الحديثة الى الامور ، تشكل مصادرة الميراث العائلي عقوبة تجرح شعورنا بالحرية الذاتية العميقة . لكن في الكلية اللذائنية القديمة ما كان الفرد يعيش في حالة انعزال ؛ بل كان عضوا في اسرة ، في قبيلة . لهذا كان طبع الاسرة وافعالها ومصيرها هي هي طبع كل فرد من افرادها وافعاله ومصيره ، وما كان اي فرد منهم يسعى الى التبرؤ من افعال اسرته والى الانفصال عن مصيرها ، بل كان يعد أفعالها أفعاله ، ومصيرها مصيره ، عن عمد وتصميم ، فكانت كأنها تحيا فيه ، وهو كائن على ما كان عليه آباؤه وما قاسوه وما ارتكبوه. وقد تبدو لنا مثل هذه الصرامة مشتطة ، مسرفة ، ولكن واقع وجود الفرد لذاته دون سواه ، كما هي الحال في ايامنا هذه ، مع ما يترتب على هذا الوجود من استقلال اكثر ذاتية ، يرتد بالمقابل الى الاستقلال المجرد البحت للشخص ، بينما للفردية البطولية طابع اكثر مثالية ، لانها لا تكتفي بالحرية واللاتناهي الشكليين الخالصين ، بل تتماهى بتمامها مع كل الجانب الجوهري من الظروف الروحية الذي تحققه هذه الفردية البطولية . فالجوهري لديها هو الفردي مباشرة ، والفرد بحكم

ذلك جوهري بما هو كذلك .

هنا تحديدا ينبغي ان نبحث عن السبب الذي يحمل الفن على ان يقبس اشكاله المثالية من العصر الاسطوري ، من ماض ناء بوجه العموم . فحين يتم اختيار الموضوعات مـن الحاضر ، الذي يتثبت شكله الخصوصي ، كما هو فعلا ، في تصورنا بكل تفاصيله ، فان التعديلات التي لا يجد الشاعر مناصا من ادخالها على تلك الموضوعات تأخذ بسهولة ظاهرا اصطناعيا وقصديا . أما الماضي فلا يحيا ، بالعكس ، الا في الذكرى ، والذكرى تخلق من تلقاء ذاتها حول الشخصيات والاحداث والاعمال جوا من العمومية لا يمكن ان تستشف من خلاله الخصوصيات الخارجية والعرضية. فالعمل او الشخصية الواقعيان ينطويان على عدد كبير من ظروف وشروط وسيطة وغير ذات شأن ، ومن أحداث وأفعال منفردة ومتنوعة لا تلبث ان تمحي في الصورة التي تحفظها الذكرى . ومتى ما اراد الرسام ، المنعتق على هذا النحو من عرضيـــة الخارجي ، ان يبعث الى الحياة من جديد الافعال والقصـــص والشخصيات التي تخص الماضي، يجد نفسه أقل تقييدا بالفردي والخصوصي . فهو بحاجة الى ذكريات تاريخية ، ولزام عليه أن ينشيء مضمونها ويصوغه ليعطيه شكل العمومي ، ولكن صورة الماضي ، كما تقدم القول للتو ، تنطوي بذاتها ، من حيث هـــي صورة ، على ميزة ذات عمومية أرحب ، وهذا بينما تقـــدم الخيوط الكثيرة التي تربط الظروف والشروط بعضها ببعض ، بكل ما فيها من تناه ، الوسيلة ونقطة الارتكاز اللتين تمنعان امحاء الفردية التي يحتاج اليها الاثر الفني . وثمة ميزة اخرى للعصر البطولي بالقياس الى عصور متأخرة واكثر تطورا ، وهي تتمثل في أن كل شخص ، والفرد بوجه عام ، لا يواجه بعد ، في العصر البطولي ، الجوهري والاخلاق والقانون مواجهة تفرض فيهـــا نفسها عليه كضرورة قانونية ، كما تتمثل في أن شاعر ذلـــك العصر يهتدي بناء على ذلك ، بصورة مباشرة ، الى مـــا يقتضيه

المثال .

لقد اقتبس شكسبير ، على سبيل المثال ، موضوعات الكثير من مآسيه من أخبار او قصص قديمة تتحدث عن دولة لم ترتفع بعد الى مستوى تنظيم متين البنيان ، ولكن قوى الفرد الحية فيها كانت تمارس تأثيرا فاصلا على تصوراتها ومنجزاتها . اما العنصر الرئيسي في مسرحياته التاريخية فهو ، بالعكس ، من طبيعة خارجية صرف ، وذلك على وجه التحديد لانها تاريخية ، ويبتعد لهذا السبب بمسافة اكبر عن نمط التمثيل المثالي ، وان تكن المواقف والشخصيات تتعرض هنا ايضا بلا مراء لتأثير استقلال غيور في الشخصية. علما بأن هذا الاستقلال يرتد في اغلب الاحيان لدى أبطال تلك المسرحيات التاريخية الى ثقة شكليـــــة بحت بالنفس، بينما يرتد استقلال الشخصيات البطولية بحصر المعنى، وبصورة اساسية ، الى **المضمون** الذي اخذت هذه الشخصيات على عاتقها مهمة تحقيقه .

هكذا يكون قد دُحض سلفا ، في مسألة التربة العامـــــة للمثال، الراي الذي يزعم أن حالة **الحب الريفي العذري** هـــي انسب تربة لتحقيق المثـــال ، لان الانفصال بين الشرعـــي والضروري من جهة ، وبين الفردية من الجهة الاخرى ، لا وجود له البتة في هذه الحالة . لكن مهما تكن الاوضاع العذرية بسيطة وبدائية ، ومهما تنأ عن النثر الذي تجسّد فيه الوجود الروحي، فلا مرية في ان المضمون **الخاص** بهذه الاوضاع لا يثير ، بحكـم تلك البساطة بالذات ، الا قدرا يسيرا من الاهتمام ، مما لا يؤهله لان يقدم للمثال التربة والتبرير . فنحن لا نجد هنا اي دافع من تلك الدوافع البالغة الاهمية للشخصية البطولية ، نظير الوطـن والاخلاق والاسرة ، الخ ، ولا اية امكانية لولادة مثل هذه الدوافع وتطورها ، على اعتبار ان جوهر المضمون لا يتعدى الكلام عـــن فقدان خروف وحب صبية . والغزليات العذرية الريفية لا تعدو

كونها في كثير من الاحيان ملجأ وملاذا للنفس التي تخامرها الحاجة الى استعادة الصفو والسكينة.؛ والى ذلك تنضاف ، لدى غسنر (٢٦) على سبيل المثال ، تعابير متكلفة النعومة وكآبة حالمة لا تخلو من تخنث . ومن العيوب الاخرى للاوضاع العذرية في زماننا هذا ان الطابع المنزلي والريفي للعاطفة الحبية او الحبور الذي ينتاب النفس لدى تناول فنجان من القهوة الطيبة في الهواء الطلق لا ينطويان على فائدة تذكر ولا يثيران الاهتمام، على اعتبار ان وصف هذه المشاعر يضرب صفحا عن كل ما له صلة بغايات اعمق من غايات الراعي الريفي وبمضامين اغنى من مضامين حياته . لذا نجد لزاما علينا ، حتى من هذا المنظور ، أن نظهر اعجابنا بعبقرية غوته الذي استطاع . رغم حبسه هرمان ودوروثي (٢٧) في وسط مشابه ، ورغم تركيزه اهتمامه على جانب خاص ومحدود للغاية من الحياة الحاضرة ، ان يطور عمل قصيدته المطولة في جو تصطرع فيه المصالح الكبرى لثورة ١٧٨٩ ولوطنه بالذات ، وان يقيم على هذا النحو رابطة بين المادة المحدودة في ذاتها وبين أعظم أحداث العالم وأوسعها نطاقا .

غير ان الشر والأذية والحروب والمعارك وأعمال الانتقام لا تتنافى بصورة عامة مع المثال ، ولكنها تعزى بوجه العموم الى العصر الاسطوري ــ البطولي ، حيث تأخذ مظهرا اكثر قسوة ووحشية كلما كان الزمن الواقع عليه الاختيار اكثر نأيا عن حكم

---

٢٦ ــ سليمان غسنر : شاعر ورسام سويسري ، له أشعار غزلية ريفية مهدت لظهور الحركة الرومانسية (١٧٣٠ ــ ١٧٨٨) . «م»

٢٧ ــ هرمان ودوروثي : بطلا رواية شعرية لغوته معروفة باسمهما ، وتتألف من تسعة اناشيد ، كتبها سنة ١٧٩٧ ، وهي تعد ملحمة بورجوازية من النوع الغزلي الريفي «م»

القانون والاخلاق . ففي مغامرات الفروسية ، على سبيل المثال، نشاهد الفرسان الجوالين ، الضاربين في الآفاق ليقوّموا العيوب ويصححوا المظالم ، يرتكبون هم انفسهم اعمالا وحشية في منتهى البدائية والقساوة ؛ وهذا النوع من البربرية والوحشية نلقاه ايضا في بطولة الشهداء الدينية . غير ان المثال المسيحي ، الذي يقوم على صميمية النفس وعمق غورها ، لا يقيم كبير اعتبار بوجه الاجمال للظروف الخارجية .

وكما ان الحالة الاكثر مثالية للعالم تطابق عصورا معينة اكثر مما تطابق سواها ، كذلك فان الفن يختار ، لتاطير شخصياته ؛ وسطا معينا يؤثره على ما عداه : وسط **الامراء** . وليس ذلك بدافع من شعور ارستقراطي ، او حبا بالتميز ، لكن الفن يظهر، بعمله هذا ، حرية الارادة والخلق التي لا تملك ان تحقق نفسها الا في تمثيل اوساط اميرية . ومن هذا القبيل ان الجوقة في المأساة القديمة ، على سبيل المثال ، هي التي تمثل الوسط العام ، وسط العواطف والتصورات والافكار اللاشخصي الذي يدور فيه عمل محدد ، ومن هذا الوسط اللاشخصي تبرز فيما بعد الطبائع الفردية للشخصيات الفاعلة والتي هي طبائع قادة الشعب وأعضاء الاسر المالكة . أما الاشخاص المنتمون الى الطبقات التابعة فلا يظهرون ، متى ما بدؤوا بالعمل ضمن الحدود الضيقة المتاحة لهم ، الا بمظهر المضطهَدين المظلومين ؛ ذلك ان تبعيتهم في الدول المتطورة شبه تامة ، وحقل عملهم محدود للغاية ، وأهواؤهم ومصالحهم تصطدم بالضغط الذي تمارسه الضرورة الخارجية ؛ كذلك فان قوة النظام العام التي لا تقهر مسلطة على الدوام فوق رؤوسهم ، ناهيك عن انهم معرضون لعسف الطبقات العليا متى ما كان في مقدور هذه الاخيرة ان تتعلل بسلطان القوانين . هذا الانحداد بالظروف الخارجية يتنافى مع كل استقلال. لذا تصلح الاوضاع والشخصيات المقتبسة من هذه الاوساط ، اكثر ما تصلح ، للمسرحيات الهزلية الخفيفة

والكوميديا ، وذلك ما دام للافراد ، في اطار الكوميديا ، الحق في التفتح كما يشاؤون وكما يستطيعون ، وفي منح انفسهم استقلالا في الارادة والآراء والفكرة التي يكوّنونها عن انفسهم ، هذا الاستقلال الذي هم محرومون منه في الحياة الواقعية والذي لا يلبث ان يتلاشى ويضمحل ما ان ينتهي الوضع الهزلي . وانما تحت تأثير الظروف الخارجية والموقف الخاطىء ازاء هذه الظروف بوجه خاص . يتلاشى ويضمحل هذا الاستقلال المؤقت والمستعار . وتشكل هذه الظروف الخارجية خطرا داهما على الطبقات الدنيا اكثر بكثير مما على السادة والامراء . وبالمقابل ، صدق دون سيزار في «خطيبة مسينا» (٢٨) لشيلر حين يهتف قائلا : «لا قاضي فوقي» ، واذا ما ارتضى بأن يُعاقب ، فانه يريد أن يصدر بنفسه الحكم وان ينفذه . وآية ذلك انه لا يخضع لاية ضرورة خارجية نابعة من الحق والقانون ، وفيما يتعلق بالعقاب فانه هو الذي يحدده . صحيح ان الاشخاص الشكسبيريين لا ينتمون جميعهم الى اوساط الامراء ، وان الارض التي يقفون عليها هي في بعض الاحيان ارض تاريخية ، لا اسطورية ، ولكن العصر الذي يحييهم فيه شكسبير هو عصر الحروب الاهلية ، اي في زمن تتزعزع فيه الاسس التي عليها يقوم النظام وتتراخى فيه الروابط التي تشكلها القوانين ، وهذا ما يضفي على هؤلاء الاشخاص درجة الاستقلال والسؤدد الضرورية .

ب ـ الطابع النثري للازمنة الحاضرة .

اذا وجهنا أنظارنا الان نحو العالم الراهن ، بالشروط المتطورة

---

٢٨ ـ مسرحية تاريخية لشيلر كتبها سنة ١٨٠٣ . «م»

لحياته القانونية والاخلاقية والسياسية ، نرانا مكرهين على ان نلاحظ أن امكانياته في الخلق المثالي محدودة للغاية . فالاوساط التي ما يزال فيها متسع لاستقلال القرارات الخصوصية نزيرة العدد للغاية وضيقة جدا والمادة الرئيسية انما تقدمها في هذا المجال الفضائل البيتية والمدنية التي تشكل مثال الشرفاء من الرجال والطيبات من النساء ، وذلك بقدر ما لا يتخطى نشاطهم وارادتهم الدائرة التي ما يزال يتصرف فيها الانسان ، من حيث هو ذات فردية ، بحرية ، اي يكون ما هو كائن عليه ويفعل ما يفعله من دون ان يخضع لغير صوت ارادته الفردية . لكن هذا المثال يفتقر بدوره الى مضمون أعمق ، بحيث ان الجانب الذاتي من الافكار يبقى هو الشيء الوحيد المهم ، على اعتبار ان المضمون متحدد بالشروط الثابتة القائمة اصلا ، بحيث يتركز الاهتمام الاساسي على الكيفية التي يتظاهر بها المضمون لدى الافراد : في **ذاتيتهم الباطنة** ، في أخلاقيتهم ، الخ . ــ وبالمقابل ، لا مجال البتة في ايامنا هذه لاضفاء طابع من المثالية على القضاة او الملوك . فحين يتصرف ممثل للعدالة ويعمل وفق ما يقتضيه واجبه ووظيفته ، فانه يكون قد وفى بالتزام محدد ، مطابق للنظام القائم ، يعينه له الحق والقانون ؛ ولئن اضاف موظفو الدولة الى ذلك شيئا من فرديتهم ، كالنعومة في السلوك ، وثقوب البصيرة ، الخ ، فان ذلك لا يشكل لا المضمون الرئيسي ولا المضمون الجوهري ، وانما مجرد عنصر ثانوي وغير ذي شأن . ــ كذلك فان الملوك في ايامنا ما عادوا يمثلون ، نظير أبطال العصر الاسطوري ، الذروة **العينية** للكل ، بل محض مركز مجرد بقدر او بآخر لمؤسسات وطيدة الدعائم محمية بالقوانين والدساتير . ولقد ترك ملوك زماننا أهم الافعال الحكومية تفلت من أيديهم ؛ وما عادوا هم الذين يملون القانون ، كما لم يعد النظام المدني والامن العام والمالية من شأنهم الخاص ؛ وبات السلم والحرب

مشروطين بالوضع السياسي العام وبالعلاقــات مع البلـــــدان الاجنبية ، هذا الوضع وهذه العلاقات التي لا تدخل ضمن نطاق اختصاصهم ولا ترتهن بسلطتهم الخاصة ؛ وحتى لو كانت لهم في جميع هذه الشؤون سلطة التقرير العليا ، فان مضمون هذه القرارات بحصر المعنى موجود سلفا ، من دون ان يكون امــــام ارادتهم مجال للمشاركة في صياغته ، مما يبيح لنا ان نقول ان ارادة العاهل الذاتية لا تتمتع الا بسلطة شكلية خالصة فيمـــا يتعلق بالشؤون العامة والدولة . وصحيح كذلك ان الجنـــرال وقائد الجيش يتمتعان في ايامنا هذه بسلطان كبـــير ، اذ بين ايديهما توضع الغايات والمصالح الاكثر جوهرية ؛ وعلى عاتـــق فطنتهما وشجاعتهما وتصميمهما وروحهما تقع مهمة اتخاذ اخطر القرارات، ومع ذلك فان نصيب الجنرال او قائد الجيش الخاص من هذه القرارات ، اي ما يمكن اعتباره تظاهرا لطبعهما الذاتي ، طفيف وزهيد بالاحرى . وبالفعل ، ومن جهة اولى ، فـــــان الاهداف الموضوعة لهما يكمن اصلها لا في فرديتهما ، وانما في الظروف التي لا تدخل ضمن نطاق صلاحيتهما ؛ وليسا هما ، من الجهة الثانية ، من يخلقان الوسائل التـــي يفترض فيها ان تمكنهما من بلوغ هذه الاهداف ؛ بل على العكس ، فهذه الوسائل توفر لهما ، ولا تكون منوطة بارادتهما ، وتشغل مكانا على حدة خارج شخصيتهما العسكرية .

على هذا النحو يمكن للذات فعلا ، في الوضع الراهن للعالم، ان تتصرف بعفوية وتلقائية في بعض الاحوال وبعض الاوقات؛ لكن هذه الذات تبقى ، مهما فعلت وانى اتجهت ، جزءا من نظام اجتماعي وطيد ؛ وبدل ان تكون تمثيلا كاملا ، فرديـــا وحيا ، لهذا المجتمع ، لا تعدو ان تكون عضوا من اعضائه ، عضـــوا ذا امكانيات محدودة للغاية . وهكذا لا نراها تتصرف وتعمـــل الا ضمن اطار هذا المجتمع الذي هي حبيسته ، والاهمية التـــــي ترتديها وطبيعة الاهداف التي تنشدها وطبيعة النشاط الـــذي

تبذله ، كل ذلك يتسم بنزعة خصوصية لامتناهية . اخيرا ، فان المجتمع يكتفي على الدوام بأن يتأمل الكيفية التي يتصرف بها الفرد ، وما اذا كان يحقق بنجاح اهدافه ، وما العقبات والعوائق التي تعترض سبيله ، وما المضاعفات العرضية او الحتمية التي تؤخر أو تسهّل المآل الختامي ، الخ . وبالرغم من ان الشخصية الحديثة ، من حيث هي ذات ، تعد نفسها متصلة بروحها وطبعها باللامتناهي ، وبالرغم من أن طبيعتها اللامتناهية تبدو بالفعل وكأنها تتظاهر في ما تفعله وتتحمله ، في القانون والشرائع والاخلاق ، الخ ، فان القانون ، كما هو متجسد في الفرد ، يبقى محدودا محدودية الفرد نفسه ، بينما يشكل الفرد في العصر البطولي تجسيد كلية القانون والاخلاق والشرعية . والحق ان الفرد لم يعد ، في ازمنتنا الحديثة ، كما كان في العصر البطولي، حامل هذه القوى وتحقيقها الاوحد .

جـ ــ اعادة بناء الاستقلال الفردي .

مهما سلمنا واعترفنا بكل ما هو مفيد وعقلاني في تنظيم الحياة السياسية والمدنية المتطورة ، فاننا لا نستطيع ان نتخلى عن الحاجة الى حرية فردية.والى استقلال حي واقعيين . او ان نخنق الاهمية التي يمثلها بالنسبة الينا هذا الاستقلال وهذه الحرية . لذا لا يسعنا الا ان نعرب عن اعجابنا بالروح الشعري لشيلر وغوته وبمحاولاتهما في فتوتهما ان يستعيدا ، وسط التعقيدات المسبقة الوجود للحياة الحديثة ، الاستقلال الفردي الضائع . فما السبيل الذي رأينا شيلر يسلكه ليحقق محاولته تلك في اعماله الادبية الاولى ؟ سبيل التمرد على المجتمع البورجوازي بالذات ، منظورا اليه في جملته وبلا تمييز . فكارل

مور (٢٩) ، الثائر على النظام القائم وعلى الرجال الذين يسيئون استغلال سلطانهم ، يخرج على الشرعية ، وبعد ان يتجاسر على تقويض الحواجز التي كانت تردعه فيؤسس بنفسه دولة بطولية جديدة ، ينصّب نفسه مقوّما للقانون ، ومنتقما لجميع المظالم وكل القباحات وسائر الاضطهادات. لكن ان يكن مثل هذا الانتقام الفردي محتما عليه ، من جهة اولى ، ان يكون عديم الجـــدوى بالنظر الى عدم كفاية الوسائل اللازمة ، فانه مرشح ، من الجهة الثانية ، لان يقود صاحبه الى الجريمة لانه يحمل في داخل ذاته الظلم والجور اللذين يريد الغاءهما . وفي حالة كارل مور لا يعدو الامر ان يكون امر بلوى حلت به ، او بالاحرى امر غلطة مشؤومة، ولكن بالرغم من كل الجانب المأساوي الذي ينطوي عليه ، فانــه مجبول من طينة تأسر مخيلة الشبان والفتيان ، لانه يقدم لهـم مثال قاطع الطريق في صورة جذابة . كذلك فان الافراد فـــي «دسيسة وحب» تسوطهم نزواتهم واهواؤهم الصغيرة بسيـــاط العذاب وسط ظروف من القمع والقهر ، ولكن في فييسكو (٣٠)

---

٢٩ ـ بطل مسرحية شيلر : «قطاع الطرق» التي كتبها سنة ١٧٨٢ ، وما كان عمره يزيد على الثانية والعشرين ، وقد ضمنها هجاء حادا للمجتمع. «م»

٣٠ ـ فييسكو : بطل مسرحية شيلر : «مؤامرة فييسكي» التي كتبها سنة ١٧٨٣ . وفييسكي اسم اسرة ايطالية من جنوى ، اشتهر من افرادها اثنان من البابوات ، وهما اينوشنسيوس الرابع وهدريانوس الخامس . وقد تآمر احد افرادها ، وهو يوحنا لويس فييسكي (١٥٢٢ ـ ١٥٧٤) ضد اندريا دوريا قائد اساطيل فرانسوا الاول وشارل الخامس . ومن قصة مؤامرته استوحى شيلر فكرة مسرحيته . «م»

ودون كارلوس (٣١) فقط يجسد شيلر مثالا لشخصية ارفع وأسمى ؛ فيعزو الى هذين الشخصين مضمونا اكثر جوهرية ؛ ويجعلهما يكافحان في سبيل تحرر وطنهما وفي سبيل حرية القناعات الدينية . اما فالانشتاين (٣٢) فيصبو الى ما هو أسمى من ذلك ؛ ويتطلع ، على راس جيشه ، لان يكون منظم الحياة السياسية . وهو يعرف قوة الظروف التي تتألف منها هذه الحياة والتي بها ترتهن الوسيلة التي يستخدمها بالذات ، اي الجيش ، بل هو يعرفها الى درجة انه يظل يتردد لوقت طويل بين ارادته ووجبه . وما أن يبرم قراره حتى تفلت من يديه الوسيلة التي كان يحسبها مأمونة ، وتتحطم اداته . ذلك ان ما يقرر في خاتمة المطاف موقف ضباطه وقادة جنده ليس اعترافهم له بالجميل على التعيينات والترقيات ، وليس كذلك صيته العسكري ، وانما واجبهم حيال السلطة والحكومة المعترف بهما من قبل الجميع ، والقسم الذي أدوه لرئيس الدولة ، لامبراطور الملكية النمسوية . وهكذا تفرقوا من حوله وانتهى وحيدا . ونحن لا يسعنا ان نقول ان قوة خارجية معادية هي التي حاربته وقهرته ؛ انما افلتت من يديه جميع الوسائل التي كان يفترض فيها ان تمكنه من بلوغ اهدافه ؛ ولما تخلى عنه الجيش ، قضي عليه بالهلاك . ويتبنى غوته حلا مشابها ، وان بالاتجاه المعاكس،

---

٣١ ـ دون كارلوس : بطل مسرحية شيلر التاريخية التي كتبها سنة ١٧٨٧ . (م)

٣٢ ـ البريخت يوسيبيوس ونزل فون فالانشتاين : من قادة حرب الثلاثين سنة ، داعب الحلم بأن يصبح ملك بوهيميا ، فلقي مصرعه غيلة بأمر من امبراطور النمسا الذي كان قد عمل في خدمته اولا . وقد استوحى شيلر من قصة حياته ثلاثية مسرحية كتبها في أعوام ١٧٩٦ ـ ١٧٩٩ . (م)

في «غوتز فون برليشنجن» (٣٣) . فعصر غوتـــز وفرانز دي سيكنجن (٣٤) هو العصر المثير الذي كانت فيه طبقة الفرسان ، المؤلفة الى ذلك الحين من أفراد فخورين بنبلهم واستقلالهم ، قد طفقت تضمحل تحت ضغط نظام جديد ، موضوعي وشرعي . وان يكون غوته قد اختار موضوعا اول له هذا الاحتكاك وهـذا التداخل بين الزمن البطولي للعصر الوسيط وبين الحياة الحديثة، القائمة على اساس سيادة القانون ، فهذا شاهد له على حسـه التاريخي العميق . ان غوتز وسيكنجن هما من اولئك الابطـال الذين ما يزالون يعون شخصيتهم وشجاعتهم وحسهم بالعدالة ، ويريدون بالتالي ان يتحكموا باستقلال تام بالاحداث التي تدور في حلقتهم الواسعة او الضيقة ؛ لكن النظام الجديد يدفع بفرتز الى ركوب مركب الخطأ ويتسبب بهلاكه . ذلك ان الفروسيـة والبنية الاقطاعية هما وحدهما اللتان تشكـلان ، في العصر الوسيط ، الاطار المناسب لمثل ذلك النـوع من الاستقلال . وابتداء من اليوم الذي آل فيه النظام القائم على المساواة الـى تلبس شكل مكتمل ناجز ، ذي طابع نثري بحت ، بات الاستقلال المغامر لممثلي الفروسية من بوائد الاشياء ؛ فاذا ما أصر هـذا الاستقلال على البقاء كما من قبل ، واذا ما بقيت طبقة الفرسان تعتبر نفسها انها هي وحدها المدعوة لرفع المظالم وإحقاق حق المضطهدين والمظلومين ، فحتم عليها ان تضع نفسها موضع الهزء

---

٣٣ ـ غوتز او غوتفريد فون برليشنجن فارس الماني ملقب باليد الحديدية (١٤٨٠ ـ ١٥٦٢) ، استوحى غوته من قصة حياته موضوعا لمسرحية عنونها باسمه . «م»

٣٤ ـ فرانز فون سيكنجن ، فارس الماني . انضم الى حركة الاصـلاح البروتستانتي وقاد ثورة الفرسان عام ١٥٢٢ ـ ١٥٢٣ (١٤٨١ ـ ١٥٢٣). «م»

والسخرية ، على نحو ما صـــوره لنا سرفانتس في « دون كيشوت » .

لكن بتطرقنا الى مسألة التعارض بين التصورات المختلفة للعالم وبين الافعال التي تتم في داخل هذا التعارض ، نكون قد اقتربنا مما اطلقنا عليه اعلاه اسم **الوضع** بوجه عام ، هذا الوضع الذي يتظاهر ، في حالة العالم العامة ، بتعينات وتباينات أشد وضوحا وبروزا .

الجمال الفني او المثال

- ٢ -

العمل

(تتمة)

- ٢ -

الوضع

ان حالة العالم المثالية ، التي من رسالة الفن ان يمثلها ،

بالتعارض مع الواقع النثري ، ليست بحسب ما تقدم من قولنا سوى حالة الوجود الروحي بوجه عام ، وبعبارة اخرى ، انهـــا لا تشتمل الا على **امكانيات** للتمثيل الفردي وليس هذا التمثيــل بالذات . نحن لا نعرف اذن بعد سوى الارض : التربة التي يمكن ان ينبت عليها افراد احياء . صحيح ان هذه الارض مخصوبــة بالفرديه ، وشرط ذلك ان تكون مستقلة ، لكنها ، من حيث هي سرط عام ، لا تظهر لنا بعد حركة الافراد الفاعلة وفعاليتهـــم الحيه ، تماما كما ان الهيكل الذي يشيده الفن لا يشكل بعـــد التمثيل الفردي لله بذاتـــه ، وانما رشيمه ان جاز القول . لذا يتوجب علينا ان نعبر في المقام الاول ان حالة العالم المثالية تلك ما تزال مقيمة في الثبات ، في تساوق من القوى الناظمـة لها ، وان نرى فيها بالتالي وجودا جوهريا ، خاضعا لأحاديــة الشكل . وان يكن من الخطأ ان نماثل بينه وبين ما يسمى بحالة براءة . وبالفعل ، ان مسخ الازدواج يبقى هاجعا في الحالة التي نتكلم عنها ، والخاضعة برمتها للكوت الاخلاقية . ولقد كان اول مظهر تبدت فيه لأبصارنا مظهر وحدتها الجوهرية، وبالتالي مظهر الفردية في قسماتها الاكثر عمومية ، اي الفردية التي ، بدلا من ان تميط لنا اللثام عن تعينها ، تمر من غير ان تتــرك آثارا او تشويشات عميقة بقدر او بآخر . والحال ان ما يميز الفرديــة جوهريا هو تعينها ، وكيما يعرض المثال نفسه لأنظارنا بوصفـه **مضمونا متعينا** فمن الضروري الا يبقى الى ما لا نهاية فـــي عموميته وان يظهر للخارج الكلية في أشكال خصوصيـــة وان يضفي عليها وجودا وظاهرا خارجيين . والفن ، منظورا اليه من وجهة النظر هذه ، لا يستطيع ان يكتفي بتمثيل حالة **عامة** للعالم، بل عليه ان يعمل ، بدءا من التمثل اللامتعين ، في رســـم ووصف شخصيات واعمال **متعينة** .

ان الحالة العامة ، منظورا اليها من ناحية **الافراد** ، تشكــل بالفعل الارض التي هي ضرورية لهم ، لكنها تستوجب ايضـــا

ضرورة التخصيص التي تفضي بدورها الى مصادمات ومضاعفات هي في الوقت نفسه ، بالنسبة الى الافراد ، فرص وذرائع لاظهار **ما هم كائنون عليه** وللابانة عن انفسهم في مظهر متعين ؛ وهذه الابانة ، منظورا اليها من وجهة نظر ما سميناه بحالة العالم ، تبدو وكأنها تحويل للعمومية الى خصوصيات حية ، الى تعينات تبقى في الوقت نفسه تحت سلطان القوى العامة . ذلك ان الجانب الاساسي من المثال المتعين يكمن على وجه التحديد في كونه يدين بمضمونه الجوهري للقوى السرمدية الناظمة للعالم . غير ان نمط الوجود العارض الصرف غير جدير بمثل هذا المضمون ، ذلك ان الوجود العارض يقوم في جزء منه على اساس العادة ، بينما الاهتمامات التي تملأ وجودا كهذا لا تمت بصلة من جهة اخرى الى الاهتمامات الاعمق التي تولد من الروحية الواعية لنفسها ، وانما هي نتيجة الطبيعة العرضية للفردية واعتباطيتها ؛ والحال ان العرضية والاعتباطية تتعارضان بدورهما مع الجوهرية والشمولية اللتين هما السمة المميزة لمفهوم ما هو حقيقي في ذاته . علينا اذن ان نبحث للمضمون العيني للمثال عن تعبير فني يكون في آن واحد اكثر تعينا وأعظم جدارة .

والمفروض بالقوى العامة ، كيما تتلقى أشكالا جديدة ، ان يتمايز بعضها عن بعض ، بله ان يعارض بعضها بعضا ، وهذا ما يستتبع الحركة . ينبغي اذن ان نميز ، في تخصص العام هذا ، آنين اثنين : اولا ، **الجوهر** الذي فيه تقيم القوى العامة التي يؤدي انفصالها الى انقسامه الى أجزاء مستقلة ؛ ثانيا ، **الافراد**، الحملة الفعالين لهذه القوى التي يسبغون عليها أشكالا خصوصية .

ان التمايز ، وما ينجم عنه من تعارض ، بين حالة العالم التي كان يخيم عليها لحد الان الانسجام والتساوق وبين افرادها،

انما مرده الى تظهير المضمون الاساسي لحالة العالم ، بينمـــا تتخصص بالقابل عموميتها الجوهرية وتتفرد بحيث ان العام ، بتلبسه ظاهر العارض والمنقسم والمزدوج ، يلغي هذه العمومية من جراء تظاهرها بهذه الكيفية تحديدا .

بيد ان الانفصال بين هذه القوى وتحققها في الافراد لا يمكن ان يتم الا في ظروف وأوضاع محددة قد لا تستوعب كليـــة الظاهرة ولكنها تفعل فعلها من هذه الزاوية بصفتها منبّها . هذه الظروف والاوضاع ، منظورا اليها بحد ذاتها ، غير ذات شأن ولا قيمة لها الا بالنسبة الى العلاقات التـــي تقيمها مع الانسان ، بمعنى ان تظهير هذه القوى الروحية هو نتيجة لنشاطه الواعي . من وجهة النظر هذه ، في المقام الاول ، ينبغي ان نرى الـــى الظروف الخارجية التي تنبع اهميتها من كونها موجودة **من اجل الروح** ؛ وبعبارة اخرى ، ان اهميتها منوطة بالكيفية التي يعقلها بها الافراد ، اذ تتيح لهم على هذا النحو الفرصة والامكانية لتلبية حاجات روحية ، لتظهير اهـــداف ، وطرائق في التفكـــير ، وباختصار ، كل الطبيعة المتعينة للشكل الفردي . هكذا ينخلق ما يمكن ان نسميه باصطلاح عام **بالوضع** الذي يشكل المحيـــط الاكثر خصوصية الذي فيه يتم تظهير وتنشيط كل ما يزال يوجد في حالة العالم العامة وجودا افتراضيا وغير متطور . وعليه ، سنمهد لدراسة العمل بحصر المعنى بتعريف مفهوم الوضع .

بصفة عامة ، يمكن تعريف الوضع بأنه الحالة المتخصصـــة التي تلقت ، بحكم تخصصها هذا ، تعينـــا يقوم بدوره مقـــام المحرّض على التظهير المتعين للمضمون المحض للخلـــق الفني . وانما من وجهة النظر الاخيرة هذه على الاخص يقدم الوضع حقلا واسعا للدراسة ، بالنظر الى ان الفن ارتأى على الدوام ان اهم مهمة له ان يجد أوضاعا مثيرة للاهتمام ، اي أوضاعا تظهـــر للعيان اهتمامات الروح العميقة والهامة ومضمونـــه الحقيقي . ومن هذا المنظور تتنوع المتطلبات من فن الى آخر . فالتنـــوع

الداخلي للاوضاع المتاحة للنحت محدود ، وهو إوسع في الرسم والموسيقى ، ولا ينضب له معين في الشعر .

لكن بما اننا لا نولي اهتمامنا بعد للفنون الخاصة ، ففي وسعنا ان نكتفي هنا بعرض وجهات النظر العامة التي سنمحصها في ثلاثة أبواب هي التالية :

اولا ، ان الوضع يمثل للعيان ، قبل ان يغدو متعينا ، في شكل **العمومية** او **اللاتعين** ، بحيث نجد انفسنا في هذا الطور ازاء وضع هو ، ان جاز القول ، **انعدام الوضع** . وبالفعل ، ليس اللاتعين سوى شكل يعارض التعين ، مما يجعله يبدو هو نفسه وكأنه تعين أحادي الجانب .

من هذه العمومية ينتقل الوضع ، **ثانيا** ، الى التخصص ، ويصبح في طور أول تعينا بحصر المعنى ، تعينا غير ذي شأن ، من دون أن يقوم بعد تعارض وضرورة لحله .

ثالثا ، يغدو الازدواج وتعينه اخيرا ماهية الوضع بالذات ، فيتحول هذا الاخير الى تصادم تنجم عنه ردود فعل ويشكل على هذا النحو نقطة انطلاق ومرور على حد سواء للعمل بحصر المعنى .

وبصفة عامة ، يمثل الوضع ، بالفعل ، الطور المتوسط بين حالة العالم العامة والساكنة في ذاتها وبين النشاط العيني ، المنسوج من أفعال وردود أفعال ، بحيث يتعين عليه ان يحوز صفات هذين النقيضين وأن يتيح لنا الانتقال من واحدهما الى الآخر .

ا ـ انعدام الوضع .

انطلقنا من مفهوم حالة العالم العامة وبيّنا ان الاستقلال

الفردي الاساسي يكوّن شكلها . والحال ان الاستقلال ، منظورا اليه بما هو كذلك وبصفته كافيا ذاته بذاته ، لا يعني باديء ذي بدء شيئا سوى اليقين المتاتي عن الثقة بالذات والمتجمد في سكونية متصلبة . أما الشكل المتعين فلا يعقد بعد اي صلة مع ما هو موجود خارجه ، بل يبقى ، داخليا وخارجيا ، حبيس وحدته غير المنقسمة . ذلكم هو ، على سبيل المثال ، غياب الوضع الذي يميز الاعمال الفنية القديمة التي تزين المعابد والكنائس والتي ترجع زمنيا الى بدايات الفن . وقد جرى في عصور لاحقة ، ووفق الطراز عينه ، تقليد وقارها العميق والساكن ، وهدوء جلالها المتزمت والعظيم . ويمكن للنحت المصري وللنحت الاغريقي القديم ، على سبيل المثال ، ان يعطيانا فكرة عن غياب الوضع ذاك . كذلك فان الله الاب والابن يمثّلان في الفن التشكيلي المسيحي بالطريقة نفسها ، وبخاصة في التماثيل واللوحات النصفية . وآية ذلك ان الجوهرية الثابتة للالهي ، المتصور اما كإله خصوصي ومتعين ، وإما كشخصية مطلقة في ذاتها ، تصلح كل الصلاح بصورة عامة لمثل هذا التمثيل ، وإن تكن اللوحات الشخصية المرسومة في العصر الوسيط تتميز هي الاخرى بغياب الاوضاع المتعينة التي كان يمكن للشخصيات الفردية ان تعبر عن نفسها فيها ، ولا تمثل الشخصية المتعينة الا في جملتها وثباتها .

ب ـ الوضع المتعين العديم الشان .

بالنظر الى ان التعين هو الذي يميز الوضع بوجه عام ، فان الطور الثاني هو طور التخلي عن موقف الصمت والسكون الكلي الغبطة ، او موقف التصلب وسلطان الاستقلال الحصري . فأشكال الطور السابق ، الذي كان طور انعدام الوضع ، تخرج

من جمودها الخارجي والداخلي لتشرع بالتحرك والانعتاق من بساطتها . هذا الانتقال الى تظاهرات اكثر تخصصا ، بفضل تظهير خصوصي ، يتوافق بلا ريب مع وضع متعين ؛ لكنه وضع غير متمايز بعد في ذاته ولا مشحون بالمصادمات .

على هذا الاساس يتميز التظاهر المتفرد الاول بكونه عادم الاهمية ، على اعتبار انه لا يدخل في تعارض وعداء مع ما هو مغاير له ، بحيث لا يبدي اي رد فعل ، بل يمثل للعيان ناجزا ثابتا في لاتاثريته . وتندرج في عداد هذه الفئة الاوضاع التي يمكن اعتبارها بوجه الاجمال العابا ، اذ تحدث فيها أو تفعل فيها امور ليس لها من الجد نصيب . وبالفعل ، لا يغدو العمل جادا الا بفضل تعارضات وتناقضات توجب الغاء او تجاوز هذا الحد او ذاك من حدي الصراع . لذا لا تكون هذه الاوضاع بعد ، بحد ذاتها ، اعمالا ولا تقدم حوافز للعمل . وانما هي حالات متعينة جزئيا ، وبسيطة في ذاتها جزئيا ، او انها تتطابق ونشاطات تمارس بلا هدف اساسي وجاد ، اي بدون واحد من تلك الاهداف التي تتولد من منازعات أو تولد منازعات .

الخطوة التالية هي خطوة الانتقال من الهدوء ، الملازم لانعدام الوضع ، الى الحركة والى التظهير ، جزئيا في شكل الحركة الميكانيكية ، وجزئيا في اعقاب اليقظة الاولى لشعور ناشىء عن حاجة تتطلب التلبية . فلئن مثل المصريون في تماثيلهم آلهتهم بسيقان متلاصقة ، واذرع ملصوقة بالجسم ، فان آلهة التماثيل الاغريقية بالمقابل لها اذرع وسيقان حرة بالنسبة الى الجسم ، وتمثل اما اثناء المشي وإما اثناء اداء حركات اخرى . أن التماثيل الاغريقية تمثل هي الاخرى الآلهة في اوضاع بسيطة : فنراها جالسة ، صافية النظرة ، غارقة في هدوء كامل لا يعكره معكر . وهذه الحالات تسبغ بكل تاكيد على استقلال اشكال الآلهة تعينا محددا ، لكنه تعين لا يعقد اية صلات اخرى ولا يستثير معارضات . بل يبقى حبيس ذاته ، مكتفيا بذاته .

والاوضاع المتميزة بهذه البساطة القصوى هي بصورة رئيسية الاوضاع الممثلة بالنحت ؛ ولقد كان القدامى لا ينضب لهم معين في ابتكار مثل تلك الحالات من انعدام التأثر . ومن هذا المنظور ايضا دللوا على قدر كبير من الحذق ، اذ انهم أفلحوا ، بفضل غياب المدلول المميز للاوضاع المتعينة، في تظهير المثل الاعلى الذي كان لهم عن آلهتهم ، بما لها من صفات جلال واستقلال ، وفي استخدام صفة انعدام القيمة وانعدام الاهمية التي كانت تتصف بها الوقائع بوجه عام لكي يجعلونا نحس بالصمت الهادىء للآلهة السرمدية وسكونيتها . على هذا النحو لا يبرز الوضع الا بصورة عامة ما هو خاص في صفات الإله او البطل ، اي من غير عقد اية صلات بينه وبين الآلهة الاخرى والابطال الآخرين ، وعلى الاخص من غير اقامة علاقة عداء او نزاع بينه وبينهم .

يخطو الوضع خطوة جديدة اخرى نحو التعين ، حين يقدم مؤشراً الى غاية خصوصية تم تحقيقها ، الى نشاط ذي صلات بالخارج ، وحين يعبر عن المضمون المستقل في ذاته في داخل هذا التعين بالذات . لكن يبقى ذلك مجرد تظهيرات لا تعكر هدوء الاشكال وصفو غبطتها ، بل تبدو هي نفسها وكأنها نتيجة وكيفية لهذا الصفو . والاغريق هم الذين دللوا هنا ايضا على اقصى الحذق وغنى الابتكار في هذا النوع . ولاتأثرية هذه الاوضاع لا تكمن في كونها تنطوي على نشاط يبدو وكأنه مجرد بداية لفعل، بحيث يمكن توقع مضاعفات ومعارضات لاحقة ، بل تكمن في كون التعيين مستنفدا بكامله في ما يُفعل او ما هو معمول . ذلكم هو ، على سبيل المثال ، وضع ابولون البلفيدير (١) الذي قتل

---

١ ـ البلفيدير : جناح في قصر الفاتيكان بني في عهد اينشنسيوس الثامن ويوليوس الثاني ، ويضم مجموعة ثمينة من التماثيل القديمة ، ومنها تمثال لابولون . «م»

فيتون بسهمه فراح يتقدم بجلال ، حانقا وواثقا من انتصاره .
وهذا الوضع لم يعد يتسم بالبساطة العظيمة للنحت الاغريقي
الاقدم عهدا الذي كان يستخدم تظاهرات غير ذات شأن لابراز
هدوء الآلهة وبراءة طويتها . فينوس ، على سبيل المثل ، وهي
خارجة من الحمام ، تنظر امامها بوعيها الهادىء لفوتها ؛
ساتيروس (٢) وهو يمسك بين ذراعيه بالصبي باخوس وينظر
اليه بوداعة وطيبة لامتناهيتين ؛ الحيوانات والساتيروسات
المنهمكة في العاب هي ، من حيث انها اوضاع ، مجرد العاب ولا
شيء اكثر من ذلك ؛ آمور (٣) وهو منصرف الى نشاطات
متنوعة مكتفية بذاتها : تلكم هي بعض أمثلة على الوضع الذي
يحظى باهتمامنا هنا . أما حين يصبح النشاط ، على العكس ،
اكثر عيانية ، فان الوضع الاشد تعقيدا الذي ينطوي عليه هذا
النشاط يمسي اقل صلاحة للتمثيل النحتي للآلهة الاغريقية ،
من حيث هي قوى مستقلة ، اذ ان العمومية الخالصة للاله
الفردي لا تعود تتبدى في هذه الحال بالقدر نفسه من الجلاء
عبر الخصوصيات المتراكمة لنشاطه المتعين . فـ «عطارد» (٤)
بيغال (٥) على سبيل المثال ، تلك الهبة من لويس الخامس عشر

---

٢ ـ ساتيروس : إله ثانوي ، زميل لديونيسوس اله الكرمة عند الاغريق ،
ولباخوس عند الرومان ، صار اسمه رمزا للرجل الشبق ، نصفه الاعلى بشر
والاسفل ماعز . «م»

٣ ـ آمور او ايروس : إله الحب عند الاغريق . «م»

٤ ـ عطارد : ابن جوبيتر ، اله التجارة واللصوص والمسافرين عند
الرومان ، ونظيره عند الاغريق هرمس . «م»

٥ ـ جان باتيست بيغال : نحات فرنسي زاوج بين النزعة الباروكية
والتقاليد الكلاسيكية (١٧١٤ ـ ١٧٨٥) . «م»

المعروضة في سان سوسي (٦) ، يهم ببسط اجنحته ، وهــذا عمل غير ذي مدلول . وبالمقابل ، فان «عطارد» ثورفالدسن (٧) هو في وضع بالغ التعقيد بالنسبة الى النحت . فبعد ان وضع جانبا مزماره ، طفق يرقب مارسياس ؛ نظرته اليه تطفح مكرا ، ونظراه لا يفارقانه ، فيما هو يتسلح بالخنجر المخبا الذي يزمع ان يقتله به . واذا شئنا اقتباس مثال آخـــر فني حديث ، فسيكون شاهدنا **رابطة النعال** لرودولف شادو ؛ فنحن نجدهـا مستغرقة في عمل يضارع في بساطته عمل عطارد . لكن الطابع العديم الاهمية لعملها اقل اثارة للاهتمام على اعتبار انه ليس عمل إله متعال على كل انفعال . فحين تهم فتاة صبية بربط نعالها او بخلعها ، فان فعلها هذا هو العديم الدلالة والعديم الاهمية فـي ذاته .

يمكن ، ثالثا ، اعتبار الوضع المتعين قابلا للاستخدام ، من حيث هو سانحة خارجية اكثر تعينا او عدم تعين ، كنقطـــة انطلاق لتظهيرات اخرى ترتبط به وثيق الارتباط بقدر او بآخر . ذلكم هو على سبيل المثال وضع عدد كبير من الاشعار الغنائية ، من شاكلة تلك التي يمكن ان نصفها بانها اشعار مناسبات . فمن الممكن ان تستولي على الشاعر حالة نفسية معينة ، عاطفـــة محددة ، وأن تفرض عليه فرضا ، الى حد ما ، ان يعبر عن وأن يمثل ، في شكل مفصل او مجمل ، مشاعر ترتبط بظـــروف وأحداث خارجية : اعياد ، انتصارات ، الخ . والمثال الاكثـر

---

٦ – سان سوسي (ومعناها : بلا هم) : قصر ملكي بناه المعماري الالمانـي كنوبلسدورف قرب بوتسدام لحساب فريدريك الثاني (١٧٤٥) . «م»

٧ – برتل ثورفالدسن : نحات دانمركي ، ولد في كوبنهاغن واقام فـي روما ، من اساتذة الكلاسيكية الجديدة (١٧٧٠ – ١٨٤٤) . «م»

نموذجية على هذا النوع تقدمه لنا **قصائد بندار** (٨) التي هي قصائد مناسبات بأصدق معاني الكلمة . وقد استخدم غوته بدوره الكثير من الاوضاع من هذا النوع ، بل يسعنا ، فيما لو وسعنا الاطار ، ان نعتبر روايته **فرتر** قصيدة من قصائد المناسبات . فحين كتب غوته **فرتر** ، أبدع عملا فنيا وجعل مضمونه تمزقاته وعذاباته وأحواله النفسية ، تماما مثلما يسعى كل شاعر غنائي الى تسكين خلجات قلبه ويعبر عما الم به من حيث هو ذات . وبفضل ذلك يتحرر ما كان ثباتا وجمودا في الداخل ، ويغدو موضوعا خارجيا ، منه انعتق الانسان . على هذا النحو تكون الدموع بمثابة مسكّن للالم الذي يتصرف ان جاز القول من خلالها . وكما قال غوته بنفسه ، فقد كتب **فرتر** ليتحرر من قلقه الداخلي . ولقد أفلح في ذلك . لكن الوضع الموصوف في هذه الرواية لا ينتمي بعد الى المرحلة التي نحن بصددها ، لانه ينطوي على اعمق التعارضات التي في مستطاعه ان ييسر تطورها .

في اوضاع غنائية كهذه يمكن ان تنعكس ، من جهة اولى ، حالة موضوعية ، نشاط يرجع الى العالم الخارجي ؛ ومن الجهة الثانية حالة نفسية تتملص من كل رباط خارجي وتنطوي على ذاتها وتغدو نقطة انطلاق لحالات باطنة ومشاعر عميقة .

جـ ـ التصادم .

جميع الاوضاع التي وصفناها حتى الان ليست، كما سبقت

---

٨ ـ بندار : شاعر غنائي اغريقي ، و«قصائده» هي آية آيات الغنائية الاغريقية (٥١٨ ـ ٤٣٨ ق.م) . «م»

الاشارة، لا افعالا بحصر المعنى ، ولا مناسبات مؤاتية لاستحداث افعال . ذلك ان التعين كان يرتد بقدر او بآخر الى حالة عارضة او الى نشاط عديم المدلول ، كما كان التعبير عن المضمون الجوهري يجعل التعين يبدو وكأنه لعبة غير ذات شأن لا مجال البتة لحملها على محمل الجد. والحق ان جدية الوضع واهميته، في خصوصيته ، لا تبدآن الا حيث ينشأ عن التعين تصادم في شكل اختلاف اساسي وبفعل تصارع الاضداد .

ان علة التصادم في هذه الشروط اضطراب ، لكنه اضطراب لا بد من تصفيته. بدلا من ان يبقى كذلك ؛ اضطراب يكون من نتيجته تعديل في حالة الانسجام التى قامت حتى ذلك الحين والتي يفترض بها ان تستتب ثانية بفضل تعديل جديد . بيد ان التصادم ليس بعد عملا ، بل هو يشتمل فقط على بذور عمل وشروطه ؛ والمفروض فيه ان يحافظ ، كمحض امكانية عمل ، على صفة الوضع ، وهذا بالرغم من ان التعارض الذي عنه نجم التصادم قد يكون نتيجة عمل سابق . على هذا النحو تكون خاتمة اول الآثار التمثيلية في الثلاثيات القديمة بمثابة نقطة انطلاق لتصادم يحدث في الثاني ويجد حله في الثالث . ونظرا الى ان التصادم بوجه عام يتطلب حلا بعقب صراع الاضداد ، فان الاوضاع الحبلى بالتصادمات هي التي تشكل بوجه الخصوص موضوع الفن المسرحي الذي يتمتع بامتياز القدرة على تمثيل الجمال في اعمق حالات تطوره واكملها ، بينما يقف النحت ، مثلا ، عاجزا عن اعطاء تمثيل كامل لعمل تتبدى فيه القوى الروحية الكبرى في خلافها ووفاقها . وحتى الرسم ، الذي حقله اوسع ، لا يقدم لنا على الدوام سوى آن من آناء العمل .

غير ان هذه الاوضاع الجادة تنطوي على صعوبة خاصة تكمن سلفا في مفهوم هذه الاوضاع . فنظرا الى ان الاصل الذي عنه

تنشأ هو الاضطراب الذي يتعرض له انسجام حالة العالم ، فانها تولد بدورها ظروفا لا يمكن ان تبقى تماما هي . بل تتطلب تذويبها . والحال ان جمال المثال يكمن على وجه التحديد في توافقه الكامل مع ذاته ، في صفوه الهادىء الذي لا يؤثر فيه شيء ، بينما يرنق التصادم هذا الانسجام المميز لما هو واقعي واخلاقي حقا ويدخل على وحدة المثال التنافر والتعارض . وبنتيجة تمثيل هذا الترنيق ، يترنق المثال ذاته ، ويكون قوام الفن الوحيد ، من جهة اولى ، عدم السماح بسقوط الجمال الحر في هذا التعارض ، ومن الجهة الثانية ، تمثيل انفصال الاضداد وصراعها من حيث انهما يفضيان الى حل يعود معه الانسجام الى الاستتباب في كماله الذي لا يشوهه شائبة . اما بصدد معرفة الحد الذي يمكن ان يصل اليه التنافر ، فهذا ما لا نستطيع ان نفصح عنه بدقة ، اذ من المتعذر ان تصاغ بهذا الخصوص قواعد عامة ، بل يتوجب على كل فن ان يسلك من هذا المنظور الطريق الذي يعينه له طابعه الخاص . فالتصور الباطن على سبيل المثال يتحمل درجة من التنافر اعلى بما لا يقاس من تلك التي يتحملها الادراك المباشر . لذا يحق للشعر ان يمضي ، متى ما كان بيت القصيد العواطف الباطنية ، الى الحد الاقصى من الالم واليأس ، وبالنسبة الى المواضيع الخارجية ، الى الحد الاقصى من القبح . بيد ان الهيئة الخارجية في الفنون التشكيلية ، في الرسم ، وبوجه أخص في النحت ، تبقى ثابتة ودائمة ، من غير ان يكون ثمة سبيل الى الغائها ، وفي حال تمثيلها بصورة عارضة عابرة فمن غير ان يكون ثمة سبيل الى زوالها سريعا . ومن الخطأ هنا ان يراد صون القبح بدون امتصاصه . فما هو مباح للشعر المسرحي ، الذي لا يظهر الاشخاص الا ليسحبهم للحال ، ليس مباحا للفنون التصويرية.

اما بالنسبة الى أشكال التصادم الاخرى ، فأقصى ما

نستطيعه ، هنا كذلك ، ان نشير الى وجهات النظر الاكثر عمومية . وبناء عليه ، لن نمحص من هذا المنظور سوى ثلاثة اشكال رئيسية .

اولا ، التصادمات التي تنجم عن اوضاع طبيعية ، فيزيائية صرف ، وذلك بقدر ما تشكل عنصرا من السالبية ، من الشر ، اذن من البلبلة .

ثانيا ، التصادمات الروحية التي ترتكز الى اساس طبيعي ؛ وهذا الاساس ، وان يكن ايجابيا في ذاته ، ينطوي مع ذلك بالنسبة الى الروح على امكانية فوارق وتعارضات .

ثالثا ، الخلافات الناجمة عن فوارق روحية والتي يمكن اعتبارها تعارضات مثيرة للاهتمام حقا ، مصدرها يكمن في افعال الانسان بالذات .

١ ــ فيما يتعلق بالمنازعات التي من الفئة الاولى ، فمن الممكن اعتبارها عرضية خالصة ، على اعتبار ان الطبيعة الخارجية بأمراضها وأدوائها وشرورها الاخرى تولّد ظروفا تعكر انسجام الحياة المألوف وتتسبب في ظهور فروق . هذه التصادمات ، منظورا اليها في ذاتها ، غير ذات اهمية ولا تستخدم من قبل الفن الا بسبب الخلافات والشقاقات التي يمكن ان تنشأ في اعقاب كارثة طبيعية ، بوصفها نتيجة لها . على هذا النحو نجد أن جميع الاحداث في السستيا (٩) يوريبيدس التي عاد غلوك (١٠) الى معالجة موضوعها ، مشروطة بمرض

---

٩ ــ السستيا : ابنة بيلياس وزوجة ادمتيوس ، ارتضت بأن تموت بدل زوجها ، لكن هرقليس انقذها ، استوحى يوريبيدس من قصتها مسرحية جعلها باسمها . «م»

١٠ ــ كرستوف فون غلوك : موسيقار الماني ، وضع الحان اوبرات عديدة، ومنها «السستيا» و«اورفيوس» و«افيجينيا في اوليدا» و«افيجينيا في توريدا» (١٧١٤ ــ ١٧٨٧) . «م»

ادمتيوس . والمرض كمرض ليس مصدر الهام للعمل الفني ، لكن يوريبيدس لم يستخدمه الا بسبب التصادم الذي نشب بين الافراد في أعقاب تلك البلية . فالعراف يعلن ان ادمتيـــوس سيموت لا محالة ما لم ينذر انسان آخر نفسه مكانه للعالـــم السفلي . وحبا بزوجها تقبل السستيا بهذه التضحية ، وتقرر ان تموت لتخلص من انياب الموت الزوج الحبيب ، ووالـــد اطفالها ، الملك . كذلك فان مصيبة جسمانية هي التي تتسبب بتصادم في **فيلوكتيتس** (١١) ؛ مسرحية سوفوكليس . فقـــد ترك الاغريق في لمنوس ، وهم في طريقهم الى طروادة ، رجلهم الذي كان يشكو من قرح في ساقه على اثر لدغة ثعبان اصيب بها في كريزا . هنا ايضا تشكل المصيبة الجسمانية نقطة انطلاق خارجية تماما لتصادم لا يلبث ان يتطور لاحقـــا . وبالفعل ، وبحسب نبوءة العراف ، لا يمكن لطروادة ان تسقط الا اذا كانت سهام هرقل بين أيدي المهاجمين . لكن هرقل يتردد في التخلي عنها ، لانه عانى عناء شديدا طوال تسعة أعوام من الهجران الذي ترك فيه . لكن هذا التردد ، وكذلك الهجران الذي كان علته ، كان من الممكن ان يمثل بصورة مغايرة ، ونقطة الانارة الحقيقية لا تكمن في المرض وعقابيله الجسمانية المشؤومة ؛ لكن فـــي المعارضة التي منها نبـــع قرار فيلوكتيتس بعدم تسليـــم السهام . ـ كذلك هو شأن الطاعون الذي تفشى في صفـوف الاغريق والذي صوّر بحد ذاته وكأنه عاقبة اضطرابات سابقة ، اي كقصاص . وبصورة عامة ، فان الشعر الملحمي اصلح مـــن

---

١١ ـ فيلوكتيتس : بطل اسطوري اغريقي ، من قادة حصار طروادة ، اورثه هرقليس سهامه المسمومة . لسعه ثعبان ، فشفاه ماشايون . وقـــد استوحى سوفوكليس من قصته مسرحية تراجيدية عنونها باسمه . «م»

الشعر المسرحي لربط الاضطرابات والعقبات التي يصفها بكوارث طبيعية : عاصفة ، غرق ، جفاف ، الخ - . لكن الفن ، بوجه الاجمال ، يمثل هذا النوع من المصائب لا بوصفها محض حوادث او مصادفات ، وانما كعقبات او كوارث محتمة ما كان لها الا ان تتلبس هذا الشكل بعينه لا ذاك .

٢ - لكن اذا كانت القوة الطبيعية الخارجية لا تلعب دورا اساسيا في الاهتمامات والمعارضات التي هي من اختصاص الروح ، فانها تمثل مع ذلك ، في كل مرة يتعلق فيها الامر بأشياء الروح ، الارضية التي عليها يتولد عن التصادم بحصر المعنى القطيعة والشقاق . والى هذه الفئة تنتمي جميع المنازعات ذات صلة **بالولادة الطبيعية** . ونستطيع ان نميز هنا حالات ثلاثا .

اولا ، الحق الذي يكمن مصدره في الطبيعة ، كالقرابة وكحق الارث ،الخ ، وهذا الحق ، بحكم من انه **طبيعي** ، خاضع لتعدد من التعيينات الطبيعية ، مع ان الحق **واحد** والشيء **واحد** . واهم مثال من هذه الزاوية يقدمه لنا حق وراثة العرش. فنظرا الى التصادمات التي يمكن ان تنشأ عنه ، فان هذا الحق لا يمكن ان يُضبط ويُثبت، بما هو كذلك ، اذ لا يعتم النزاع في هذه الحال ان يأخذ شكلا آخر . ولو ان القوانين الوضعية والانظمةالساريةالمفعول لم تحدد بعد بصورةنهائيةقواعد الخلافة،لما قام غبن وإجحاف في حال أيلولة حق تسنم العرش الى الابن الاصغر بدلا من البكر ، او الى اي نسيب آخر . وبما ان السلطة هي من طبيعة كيفية ، لا كمية نظير الذهب او الاملاك ، اي بما انها لا تصلح للقسمة ، فان إرثا كهذا يتسبب لا محالة في خلافات وصراعات . فحين ترك اوديب ، على سبيل المثال ،

عرشه شاغرا ، قامت مواجهة بين ابنيه (١٢) ، سليلي طيبة ، اذ تذرع كل منهما بحقوق وصاغ مطالب متماثلة . صحيح انهما اتفقا على التناوب على العرش سنويا ، لكن اتيوكلس نقض العهد، مما حمل بولينيسس على الزحف على طيبة ليذود عن حقه . والعداء بين الاخوين هو على كل حال نوع من التصادم اتخذه الفن موضوعا له على امتداد العصور كافة ؛ وكان قد بدأه قايين حين قتل اخاه هابيل . وفي **الشاهنامة** ايضا ، وهو اول سِفر ملحمي فارسي ، تنشب ضروب شتى من المنازعات في أعقاب صراع على خلافة العرش . فقد قسم فيريدو الارض بين أشقائه الثلاثة : فكان نصيب سلم روم وشاور ، وآلت طوران ودشن الى تور ، اما إيردش فكان من المفروض ان يسود على بلاد ايران، غير ان كل اخ طمع في اراضي أخويه ، فاندلعت منازعات وحروب لا نهاية لها . وعديدة هي ايضا قصص الخلافات العائلية والسلالية في العصر الوسيط المسيحي . وهذه الخلافات تبدو بحد ذاتها عارضة ؛ وبالفعل ليس من الضروري حكما ان يسود العداء بين الاخوة ، بل لا بد من تدخل ظروف خاصة وأسباب وجيهة ، وعلى سبيل المثال ذلك العداء الذي كان قائما من الاصل بين ابني اوديب ساعة ولادتهما ؛ وفي **خطيبة مسينا** (١٣) كذلك يحاول المؤلف ان يلقي تبعة العداوة الاخوية على عاتق قدر اعلى، وشبيه هذا التصادم نلقاه ايضا في **مكبث** لشكسبير . فدونكان ملك ، ومكبث اقرب أقاربه واكبرهم سنا ، وحقه بالعرش اعظم بالتالي من حقوق ابناء دونكان . وقد اقترف دونكان ، حينما سمى ابنه خلفا له، فعل جور اول قمين بأن يبرر جريمة مكبث.

---

١٢ ـ هما اتيوكلس وبولينيسس . ابنا اوديب من امه جوكاستا ، اقتتلا صراعا على العرش . «م»

١٣ ـ خطيبة مسينا : مسرحية تاريخية لشيلر كتبها سنة ١٨٠٣ . «م»

لكن شكسبير يضرب صفحا عن مبرر مكبث هذا المدوّن في الاخبار التاريخية ، اذ كان هدفه الرئيسي ان يسلط الضوء على جانب البشاعة في هوس مكبث ، وان يتملق على هذا النحو الملك جاك (١٤) الذي راوده ، ولا بد ، شعور بالرضى حينما راى مكبث يُصور في صورة مجرم . لهذا لا تنبئنا مسرحية شكسبير بشيء من الاسباب التي جعلت مكبث يمسك عن قتل ابناء دونكان ويفسح لهم في المجال ليلوذوا بالفرار من غير ان يفكر بهم احد من حاشيته . غير ان التصادم الذي يدور حواله موضوع **مكبث** يتخطى اساسا ، وبوجه الاجمال ، حدود الوضع الذي نحن في معرض الكلام عنه .

تواجهنا ، **ثانيا** ، حالة معاكسة هي تلك التي تنصب فيها الأعراف او الشرائع حاجزا منيعا امام الفروق التي ترجع الى واقعة الولادة او ترتبط بها والتي هي ظالمة بحد ذاتها ، وتحولها الى ظلم طبيعي مولّد للمصادمات . وينبغي ان ندرج في هذه الفروق المتأتية عن واقعة الولادة الفروق الناجمة عن العبودية والقنانة والفروق بين الطوائف ووضع اليهود في العديد من البلدان ، وحتى ، الى حد ما ، التعارض بين النبالة والبورجوازية . وينشأ النزاع ، في الحالات المذكورة ، من كون الانسان يستطيع ان يطالب بحقوق وان تراوده رغبات وان ينشد غايات ، الخ ، وشرعيتها جميعها تنبع من كونه انسانا بموجب مفهوم الانسان ، بينما تواجه الفروق المرتبطة بواقعة الولادة ، وكأنها قوة من قوى الطبيعة ، جميع هذه المطالب والمطامح بعقبات تجعلها غير قابلة للتحقيق . وهاكم ما نرتئيه بصدد هذا

---

١٤ ـ جاك الاول : ابن ماري ستيوارت ، وملك انكلترا وارلندا بين ١٦٠٣ و١٦٢٥ ، معاصر شكسبير الذي كتب ومثل «مكبث» سنة ١٦٠٥ . «م»

التصادم .

ان الفروق القائمة بين الطبقات الاجتماعية ، بين الحكام والمحكومين ، الخ ، ترتكز بلا ادنى ريب الى ماهية الاشياء ، وهي فروق عقلانية ، بمعنى انها تتحدد بالتنظيم الضروري لمجمل الحياة السياسية وتتظاهر بطرق شتى في نوع الشغل ، وفي الافكار والآراء والسلوك ، وفي كل الثقافة الروحية . لكن الامور تأخذ غير هذا المنحى حين تقوم تلك الفروق بين الافراد بحكم ولادتهم ، بحيث ان كل انسان يجد نفسه ، منذ ولادته ، مصنفا بصورة نهائية لا عودة عنها في طبقة ، او طائفة ، الخ ، وذلك لا لاسباب ذاتية جوهرية ، وانما نزولا عند نزوة الطبيعة. وفي هذه الحال تعتبر هذه الفروق طبيعية خالصة ، وتعزى اليها قوة محددة لا تقاوم ، وليس لزاما علينا ان نهتم هنا بأسباب ذلك الثبات وأصوله او بمصدر هذه القوة . ومن المحتمل ان الامة الفلانية التي تنهض في داخلها التمايزات المشار اليها كانت في الاصل واحدة ، وأن الفارق في الطبيعة بين الناس الاحرار والاقنان لم يظهر في الامة المعنية الا في زمن لاحق ، كما انه من المحتمل ان تنبع الفروق الطائفية والطبقية وتلك التي تفصل اصحاب الامتيازات عن غير اصحاب الامتيازات من فروق قومية او إثنية بدائية ، نظير الفروق بين الطوائف في الهند على ما يزعم الزاعمون . والحق ان هذه الواقعة لا اهمية لها البتة في نظرنا، والنقطة الرئيسية انما تكمن في ان هذه الشروط الحياتية الناظمة لكل وجود الانسان تنبع من الطبيعة ومن الولادة . ولا مراء في أن التمايزات الطبقية ينبغي ان تعتبر مبررة من وجهة نظر المفهوم ، لكن لا يجوز ان يحرم الفرد من الحق بالاندماج بملء حريته في هذه الطبقة او تلك . والقابليات والموهبة والمهارة والتعليم يفترض فيها وحدها ، في هذه الاحوال ، ان ترشد القرار وتمليه . لكن لو الغي حق الاختيار سلفا ، بحكم الولادة، مما يضع الانسان في تبعية الطبيعة ومصادفاتها ، فلربما نشب

نزاع ، داخل هذه اللاحرية ، بين الوضع المفروض على الفـرد بحكم ولادته وبين تكوينه الروحي ، مع المطالب التي يستلزمهـا هذا التكوين ويبررها . وهذا صدام محزن ومؤسف ، لانه يقوم على ظلم ليس للفن الحر حقا ان يحترمه . وفي ظروفنا الراهنة، فان التمايزات الطبقية ، فيما خلا حلقة محدودة للغاية ، لا صلة لها بالولادة . والاستثناء الذي اشرنا اليه قوامه السلالة المالكـة وطبقة الأشراف، ومبرره اعتبارات ترتكز الى تصور اسمى وأرفع عن الدولة . اما في سائر الحالات الاخرى فلا تخلق الولادة اي فارق يمكن التذرع به لمنع الفرد من الدخول الى الطبقة التـي توائمه او التي اختارها . لذا يرتبط بمطلب هذه الحرية التامة والكاملة مطلب آخر ، وهو ان يغدو الفرد ، بدرجة تعليمـه ومعارفه ومهارته وطريقته في التفكير ، جديرا بالطبقة التـي يرغب في ان يكون في عدادها . لكـن اذا ما عارضت الولادة كالعقبة التي لا تذلل المطامح التي يمكن للانسان ان يتنطـع لتحقيقها بقوته ونشاطه ، فيما لو لم يكن ثمة وجود لذلـك التحديد ، فاننا سنرى في ذلك لا مصيبة ، بل ظلما يقع هذا الانسان ضحية له . اذ ان حاجزا طبيعيا صرفا لا يستند الى اي حق ، وهو حاجز امكن له ان يرتفع فوقه بفضل روحه وموهبته وحساسيته وتربيته وتعليمه ، يفصل بينه في هذه الحال وبين ما كان في مقدوره بلوغه ، وتنتحل الواقعة الطبيعية الخالصة التي أسبغ عليها العسف وحده ظاهرا من حق وطابعا مـن الضرورة المحتومة، تنتحل لنفسها الحق في ان تعارض حرية الروح التي تحمل في ذاتها مبرر ذاتها بحدود غير قابلة للتخطي .

هاكم المظاهر الرئيسية التي تتصف بها المصادمات التي من هذا النوع :

اولا ، يفترض بالفرد ان يملك من الصفات الروحية ما يمكن معه ان يقال عنه انه تخطى فعلا الحدود الطبيعية التي تعارض

قوتها رغباته وغاياته ، والا اندمجت مطامحه بانها باهتة ولامعقولة.
فحين يقع ، على سبيل المثال ، خادم لا يملك من العلم والمهارة سوى ما تقتضيه وظيفته ، في حب اميرة ؛ او بالعكس حين تقع هذه الاخيرة في حب خادمها ، فان هذا الهوى لا يمكن الا ان يكون اخرق ولامعقولا ، مهما بذل من جهود لإثارة اهتمامنا بعمقه وقوته . وما يخلق هنا التنافر والنشاز ليس فارق الولادة ، وانما جملة من اهتمامات اسمى وارفع ، وتعليم أوسع، وتصور للحياة ، ومطالب ، وطرائق في التفكير والاحساس ، الخ ، مما تتصف به امرأة تشغل ، بحكم الطبقة التي تنتمي اليها وبحكم ثروتها وعاداتها المجتمعية ، مركزا اجتماعيا رفيعا يفصلها عن خادمها . أما الحب ، الذي يشكل صلة الوصل الوحيدة بينهما والذي يقع خارج دائرة اهتمامات الانسان الحيوية المشروطة بثقافته الروحية وبظروف وضعه وحالته ، ففارغ ومجرد ولا يعني سوى الحساسية . وحتى يكون كاملا شاملا ، فلا بد ان يكون انبجاسا للوجدان بوجه عام ، وتعبيرا عن نبل الافكار والاهتمامات .

الحالة الثانية التي تندرج في نسق الافكار هذا تكمن في ما يسمى بتشريع القيود التي تفرضها واقعة الولادة على التظاهر الحر للروح وعلى تحقيق غاياته المشروعة . هذا التصادم يتصف ايضا بسمة غير جمالية ؛ تتناقض ومفهوم المثال ، على الرغم من الحظوة التي يتمتع بها وعلى الرغم من التلهف الى اللجوء اليه .
وبالفعل ، اذا تكرست التمايزات ذات الصلة بالولادة بقوانين وضعية تسبغ عليها صفة الظلم الدائم ؛ كما هو حال الهنود واليهود ، الخ ، فان من حق الانسان ، المطعون بعمق في شعوره بالحرية بحكم قيد كذلك القيد ، الا يعترف به والا يقر بانه نهائي والا يعتبر نفسه انه مدان بلا استئناف . والنضال في سبيل ازاحة هذه العقبة حق مطلق له . وبقدر ما يكون ضغط النظام القائم شديدا الى درجة يجعل معها هذا الحد غير قابل

للتخطي ، وبقدر ما يستقر ويتثبت في شكل ضرورة لا تقهر ، يكون الوضع الذي ينجم عنه وضعا غير صحيح ومقام شقاء. ذلك ان الانسان العاقل اذا كان لا يملك من وسيلة لقهر الضرورة ، لا يبقى امامه من خيار غير ان ينصاع لها ، اي انه يتوجب عليه ان يمسك عن المقاومة والرد فيقبل باستسلام رائق بما لا مندوحة عنه . عليه ان ينكص عن الحاجات والاهتمامات التي تتحطم عند مثل ذلك الحاجز ، وأن يتحمل ما لا راد له بشجاعة هادئة وبصبر سلبي . وحيثما لا جدوى من الصراع ، فاعقل ما يفعله المرء ألا يجازف بركوب مركبه ، كي تبقى له على الاقل القدرة على الانسحاب والانزواء في الاستقلال **الشكلي** للحرية الفردية . عندئذ لا يعود للبلية من سلطان عليه ؛ أما لو شاء ان يعارضها فسيدرك كل حجم تبعيته . وعلى كل حال ، ليس هذا التجريد الذي هو محض استقلال شكلي بجميل حقا ، ولا كذلك النضال المحكوم عليه بأن يبقى عقيما .

ثمة ايضا حالة **ثالثة** ، ترتبط اصلا وثيق الارتباط بالحالة السابقة ، وهي تلك التي تكون فيها المسافة بين الواقع والمثال كبيرة للغاية . فثمة أفراد ، ممن تكفل لهم ولادتهم امتيازات مكرسة بقوانين وضعية وبأحكام دينية وبمواضعات اجتماعية ، يريدون ان يؤكدوا هذه الامتيازات وأن يضعوها موضع افادة واستثمار . ولا ريب في ان هؤلاء الافراد مستقلون في منظار الواقع الوضعي الخارجي ، لكن هذا الاستقلال ، الموضوع في خدمة مطلب غير مبرر وغير عقلاني بحد ذاته ، هو استقلال زائف ، شكلي محض ، لا يمت بصلة الى مفهوم المثال . بيد اننا نستطيع مع ذلك الافتراض بأن المثال بقي مصانا ، على اعتبار ان الذاتية تسير في خاتمة المطاف بموازاة العام والشرعي وتؤلف مع هذا الاخير وحدة صلبة . والحال ان العام يستمد قوته وقدرته في الحالة التي تعنينا هنا لا من فرد بعينه ، نظير ما يفعل المثال

البطولي ، وانما من الهيبة العامة للقوانين الوضعية وتطبيقاتها ؛ هذا من جهة ، اما من الجهة الثانية فان ما يطالب به الفرد جائر في ذاته ، ومجرد بالتالي من الجوهرية التي تدخل ايضا ، كما راينا ، في عداد مفهوم المثال . وقضية الفرد المثالي يجب ان تكون بحد ذاتها حقة وعادلة . وسوف نذكر ، من جملة ما يدخل في هذه الفئة ، الحق ، الممنوح من قبل القانون ، في التصرف بمصير الارقاء والاقنان ، وفي حرمان الأغراب من حريتهم وفي تقديمهم أضاحي للآلهة ، الخ . صحيح ان اشباه هذه الحقوق يمكن ان تمارس من قبل الافراد عن طيب نية مثلما تفعل ، على سبيل المثال ، الطوائف العليا في الهند . ومثلما فعل تواس حين أمر بتضحية اورستس ، ومثلما يفعل اخيرا في روسيا الاعيان الذين يعاملون أقنانهم معاملة الاشياء ؛ بل اكثر من ذلك : فأولئك الذين يحتلون رأس السلم الاجتماعي قد يداخلهم الاقتناع بانهم يمارسون الحقوق التي يهبهم اياها القانون لصالح نفس اولئك الذين يمارسونها على حسابهم في الواقع . لكن هذه حقوق همجية وغير مشروعة ، واولئك الذين يمارسونها هم انفسهم همج لا فكرة لديهم عما هو عدل . والشرعية التي يستند اليها المرء ما هي الا شرعية عصر بعينه ولا يجوز احترامها ولا مبرر لها الا بقدر ما تستجيب لروح هذا العصر ولرؤيته ؛ لكنها في نظرنا نحن وضعية اساسا وجوهرا ، لا قيمة لها ولا قوة . واذا شاء الفرد ذو الامتيازات ان يستغل حقوقه برسم غاياته الشخصية وحدها ، لهوى خاص في نفسه او لمآرب مغرضة ، فانه لا يكون همجيا فحسب ، بل رديء الخلق ايضا

كثيرا ما رمى بعضهم ، من خلال التصوير المسرحي لأشباه هذه المنازعات ، أن يستولد عاطفة الشفقة او الخوف ، وهذا طبقا لنظرية ارسطو الذي يعزو الى المأساة هدف ايقاظ هذين الشعورين ؛ لكننا لا نحس لا بالرهبة ولا بالتوقير امام تلك

الحقوق الناشئة عن الهمجية وعن مصادفات الاقدار ، والشفقة التي قد تخامرنا لا تلبث ان تنقلب نفورا وسخطا واستنكارا .

ان المخرج الوحيد الممكن من هذا النوع من المنازعات يكون بعدم السماح بتثبيت هذه الحقوق الزائفة ، والحؤول دون ممارستها ، نظير تضحية افيجينيا (١٥) في اوليدا واورستس في توريدا .

فئة اخرى من المصادمات تنبع من نظام الطبيعة وتشمل الحالات التي يكون فيها سبب النزاع الهوى الذاتي المرتكز الى الاستعدادات الطبيعية المزاجية والطبعية . وسوف نذكر ، بهذا الخصوص ، مثل غيرة عطيل . فالطموح ، والبخل ، والى حد ما الحب ، يمكن ان يكون لها نتائج واحدة .

بيد ان هذه الاهواء ليست مولّدة للمصادمات الا بقدر ما ينقلب الافراد الواقعون تحت سطوتها على ما هو اخلاقي ومشروع في ذاته في الحياة الانسانية ، مما يجرهم الى نزاع اعمق غورا .

هكذا نجد انفسنا منقادين الى النظر في نوع ثالث من المنازعات التي يكمن مصدرها في القوى الروحية وتعارضها ، وذلك بقدر ما ينشأ هذا التعارض عن افعال الانسان ذاته .

٣ ـ كنا ، في معرض كلامنا عن المصادمات التي لها اصل طبيعي صرف، قد لفتنا الانتباه الى انها لا تعدو ان تكون ، في الواقع، سوى تمهيد لتناقضات ابعد مدى . وبوسعنا ان نقول الشيء ذاته عن المنازعات التي من الفئة الثانية والتي كنا قد

---

١٥ ـ ايفجينيا : من الميتولوجيا الاغريقية : ابنة إغاممنون وكليتمنسترا، ضحى بها ابوها للآلهة حتى تجعل الرياح مؤاتية لسفن الاسطول الاغريقي . وقد استوحى يوريبيدس من قصتها مسرحيتين ، وكذلك فعل راسين وغوته . «م»

حددنا سماتها اعلاه . هذه المنازعات لا تبقى كما هي في الاعمال التي لها اهمية عميقة حقا ، بل ان التشوشات والتعارضات التي تتالف منها تمهد ، ان صح القول ، لتعارض وصراع بين قوى الروح الحية . لكن ما يدخل في عداد الروح لا يمكن لغير الروح ان ينشطه ، وعلى هذا النحو لا يمكن للفروق الروحية ، كيما تتجلى في اشكالها الاصيلة ، ان تتلقى واقعيتها الا من افعال انسانية .

هكذا نجد انفسنا ، من جهة اولى ، في مواجهة صعوبة ، عقبة ، اعتداء ناجم عن فعل واقعي للانسان ؛ ومن الجهة الثانية، في مواجهة اعتداء على الاهتمامات والقوى المشروعة في ذاتها . وانما من اجتماع هذه التعينات ينشأ عمق مصادمات الفئة الاخيرة هذه .

ومن الممكن ان نحدد كما يلي سمات الحالات الرئيسية القابلة لان ترى النور على هذا الاساس .

الحالات الاولى من هذه الفئة الجديدة ترتبط بتلك التي تنشأ عن اسباب لها صلة بنظام الطبيعة ، وتقف ان جاز القول ، عند تخومها . لكن اذا كان النشاط الانساني هو مصدر التصادم ، فان الطبيعي المحقق من قبل الانسان ـ ليس من حيث انه روح ـ لا يمكن ان يكمن الا في ما ينجزه بدون علمه ، بدون قصد ، اي في فعل يتكشف لاحقا على انه اعتداء على القوى الاخلاقية التي ينبغي احترامها . وحينما يعي لاحقا ما فعله ، فان هذا الاعتداء اللاواعي ، الذي يدرك في نهاية المطاف انه لا غنى له عنه ، يجعله في تعارض وتناقض مع ذاته . هذا التعارض بين حالة وعيه ونيته اثناء انجاز الفعل ، من جهة اولى ، وبين حالة وعيه بعد الفعل ، حين تتاح له القدرة على ان يدرك على الوجه الصحيح طبيعة ما فعله، من الجهة الثانية ، يؤلف اساس النزاع.

ولنا على ذلك أمثلة في حالة اوديب وفي حالة أجاكسيوس (١٦).
فقد كان فعل اوديب ، كما اراده وكما حسبه ، فعل رجل يقتل رجلا آخر ، اجنبيا بالنسبة اليه ، اثناء مبارزة ؛ لكن الفعل الواقعي كان الفعل الذي يجهله ، فعل قتل ابيه بالذات . كذلك فان أجاكسيوس يقتل ، في سورة من الجنون ، قطعان الاغريق، وهو يحسب انه يصرع الأمراء الاغريق انفسهم . وحين عادت اليه صحوته ، أمعن التفكير في ما فعل ، وتسلط عليه الخجل ، ونشب صدام بينه وبين نفسه . اذن ما يضري الانسان ضده اشد الضراوة دونما قصد لا بد ان يكون شيئا يأمره عقله الصاحي بأن يبجله وبأن يعتبره ذا حرمة Sacré . ولو كان هذا التوقير وهذا التبجيل مجرد نتيجة لراي خاص او لاعتقاد باطل، لما امكن ان يكون لمثل ذلك الصدام اية اهمية ، في انظارنا نحن على الاقل .

ان هذه الفئة من المنازعات ، التي يكمن اصلها في اعتداء روحي على القوى الروحية ، تستوجب تقسيما فرعيا يشمل المنازعات الناشئة عن انتهاك واعٍ ، مقصود ، متعمد . ومن الممكن ان تكون نقطة انطلاق هذه المنازعات ايضا الهوى ، العنف ، والغباء ، الخ . فقد كانت علة حرب طروادة ، على سبيل المثال ، اختطاف هيلانة (١٧) ؛ ومن جهته ، ضحى اغاممنون بافيجينيا ، طاعنا بذلك حب الأم بانتزاعه منها أعز

---

١٦ ـ أجاكسيوس : من الابطال الاغريق في حرب طروادة ، ابن تالامون ، ملك سالامين ، اصابته لوثة ، فقتل قطعان الاغريق وهو يحسب انه يصرع اعداءه؛ ولما ادرك غلطته انتحر . «م»

١٧ ـ هيلانة : اميرة اغريقية اشتهرت بجمالها ، ومن بطلات «الالياذة» . كانت زوجة مينيلاس ، فاختطفها باريس ، ابن بريام ، آخر ملوك طروادة ، فكانت الحرب التي شنها الاغريق على هذه المدينة . «م»

اولادها ؛ وبالفعل ، انتقمت كليتمنسترا لابنتها باغتيالها زوجها ؛ وبدوره يقتل اورستس والدته لينتقم لقتل ابيه والملك. كذلك تتم تصفية الاب في **هملت** بطريقة ماكرة ، وتهين والدة هملت روح القتيل بزواجها السريع من قاتله .

تكمن السمة الرئيسية لهذه المصادمات في دخول الانسان في تناقض مع ذاته ، عندما يضرب عرض الحائط بالاخلاق والحقيقة والقداسة . اما عندما لا يكون كذلك هو واقع الحال ، وعلى وجه التخصيص عندما ينشأ الصراع عن انتهاك لاشياء لا تدخل في فئة ما نعتبره بأنفسنا اخلاقيا وحرميا ؛ فان النزاع يفقد في انظارنا كل قيمة وكل اهمية جوهرية . وسوف نعيد الى الاذهان بهذا الصدد الواقعة المشهورة في **ماها ـ بهاراتا** (١٨) ، المعنونة باسم : **نالاس ودامايانتي** . فقد كان الملك نالاس تزوج الاميرة دامايانتي التي كانت تتمتع بامتياز اختيار زوجها المقبل بنفسها من بين جميع طالبي يدها . وفيما كان سائر الخطاب يحومون في الهواء كالجن ، كان نالاس ينتصب فوق الارض ، وقد كان وقوع اختيارها على انسان بشر دليلا على سلامة ذوقها . وثارت ثائرة الجن وطفقوا يترصدون الملك نالاس . وعلى مدى سنوات ما استطاعوا ان يفعلوا به شيئا ، لانه كان يتحاشى ارتكاب اية غلطة . اخيرا ، افلحوا ذات يوم في مباغتته ، اذ بعد ان بال وضع قدمه تهورا على الارض المبللة بالبول . وبموجب التصورات الهندوسية ، فان هذه غلطة فادحة لا مناص من التكفير عنها . وبدءا من تلك اللحظة ، يصبح زمام أمره بين ايدي الجن ؛ فينفخ فيه واحد منهم حب الميسر ؛ ويؤلب ثان اخاه

---

١٨ ـ ماهابهاراتا : ملحمة سنكريتية من اكثر من ٢٠٠٠٠٠ بيت من الشعر ، تروي حروب كورولا ضد بندافا ، ومفاخر كريشنا وارجونا . «م»

عليه ، واخيرا يخسر نالاس عرشه ويسقط في حضيض البؤس جارا في أذياله زوجته دامايانتي . والى هذه النوائب كافة ينضاف ، في وقت ما ، الم الفراق والانفصال عن زوجته . غير انه يفلح ، بعد مغامرات كثيرة ، في استعادة سعادته السالفة . والعلة الحقيقية للنزاع ، وما يشكل نواة القصة ، انما هي تلك الاهانة التي أنزلت بشيء له حرمته عند الهندوس ، ولكنه في أنظارنا نحن محض لغو وعبث .

ثالثا ، لا يجوز ان يكون الانتهاك مباشرا ، اي ليس من الضروري ان يكون الفعل كفعل ومنظورا اليه بحد ذاته هو من الاساس فعل تصادم : بل هو لا يصبح كذلك الا بنتيجة ظروف وشروط معروفة يتم انجازه فيها ، وهي وإياه في تعارض وتناقض . روميو وجولييت ، على سبيل المثال ، متحابان ؛ ولا مرية في ان الحب بحد ذاته ليس انتهاكا او فعلة فاضحة ؛ لكنهما يعلمان ان اسرتيهما متباغضتان وفي حالة صراع دائم ، وان اهلهما لن يقبلوا ابدا بالزواج ؛ وعن لقاء هذه الاوضاع المتناقضة ينجم التصادم .

ما قلناه ، بصورة بالغة العمومية ، بصدد الحالة العامة للعالم قد يكون كافيا . ولو شئنا ان نقلّب المسألة على جميع وجوهها ، وأن ناخذ بعين الاعتبار التفاصيل كافة ، وأن نمحص الاوضاع الممكنة قاطبة ، لانسقنا في سيل من التأملات القمينة بأن تقدم مادة لاكثر من فصل . فمن الممكن ، بالفعل ، ابتكار اوضاع وتخيل مواقف الى ما لانهاية ، علما بأن كل فن تتوفر له طاقات وامكانيات خاصة به . فالحكاية ، على سبيل المثال ، تباح لها اشياء كثيرة لا يمكن السماح بها فى نوع آخر من التصميم والتمثيل . غير ان ابتكار الوضع او الموقف هو ، بصورة عامة ، نقطة مهمة تشغل بال الفنانين انفسهم وتؤرقهم . وفي ايامنا هذه على وجه الخصوص تطرق آذاننا بكثرة الشكوى من صعوبة العثور على مادة مناسبة لبناء ظروف وأوضاع . وقد

يداخلنا الاعتقاد لوهلة اولى بأنه احرى بالشاعر ان يدلل على اصالته بابتكاره بنفسه أوضاعا . لكن هذه الاصالة لا تؤلف الجانب الاساسي ، لان الوضع بما هو كذلك ومنظورا اليه بحد ذاته لا يدخل بعد في عداد الروح ولا يمثل الشكل الفني بحصر المعنى : انما يقدم فقط الشروط الخارجية لتفتح شخصية وتألق نفس . اما النشاط الفني بحصر المعنى فيتمثل في صياغة المادة التي يقدمها الوضع لاستحداث اعمال وشخصيات . وعليه . لا يجوز ان نطالب الشاعر بأن يبتكر بنفسه أوضاعا : فهو بذلك لا يجلب لنفسه اية مأثرة خاصة ؛ بل ينبغي ان يباح له بأن يقبس من معين ما هو موجود سابقا ، من التاريخ ، من الخرافات والاساطير والاخبار ، بله ان يخضع لصياغة جديدة موضوعات وأوضاعا سبق ان عولجت فنيا . هكذا نجد ان الجانب الخارجي من الوضع قد اقتبس في الرسم من قصص القديسين وأعيد نسخه كما هو مرارا وتكرارا . اما الجانب الفني حقا من هذه التمثيلات فأهم بما لا يقاس من ابتكار وضع معين . وبوسعنا ان نقول الشيء عينه عن غنى الحالات والتشابكات التي تستعرض امام أبصارنا . وبهذا الصدد ، كثيرا ما كيل المديح والثناء للفن الحديث لانه يدلل ، خلافا للقديم ، على خيال مبدع اعظم خصوبة بما لا يقاس ؛ وبالفعل نعثر في الآثار الفنية للعصر الوسيط وللأزمنة الحديثة على حد سواء على اعظم تنوع وتعاقب من الاوضاع والاحداث والمصائر . لكن هذا الغنى الخارجي لا يضيف شيئا الى الفن ، لاننا لا نملك ، بالرغم منه ، الا عددا زهيدا من المسرحيات والقصائد الملحمية الممتازة حقا . ذلك ان المهم قبل كل شيء ليس التتابع الخارجي للاحداث وتعاقبها . بل يكمن المضمون الحقيقي للعمل الفني في مكان آخر : في التحوير الاخلاقي والروحي لهذه الاحداث ، وفي تمثيل الاهواء العميقة للنفس والشخصية اللتين تعبران عن ذاتهما من خلال ذلك التحوير .

اذا نظرنا الان في ما ينبغي ان يكون بمثابة نقطة انطـــلاق لدراستنا اللاحقة ، نلاحظ ان خلجات النفس والاهواء هي التي تحول ظروفا خارجية وداخلية معينة الى حالات وتحدد علاقاتها بالوضع . أما الوضع بحد ذاته فقد أوضحنا انــه يميز التعيين الى تعارضات وعقبات ومضاعفات **وانتهاكات** ، بحيث تجد النفس ذاتها مدفوعة دفعا لا يقاوم من قبل الظروف الى **الفعل** ضد ما يشوشها ويعيقها ، ضد ما يعارض غاياتها وأهواءها . العمل لا يبدأ اذن الا بدءا من اللحظة التي يغدو فيها سافـــرا التعارض الذي كان في حالة كمون في الوضع المعين . لكن **العمل**، باعتدائه على ما هو معارض له ، يدشن الصـــدام ويؤلب عليه القــــوة المهاجِمة ، مستثيرا بذلك **رد فعل** مباشرا . وبدءا من هـــــذه اللحظة يدخل المثال في ملء التعين وملء الحركة ؛ ذلــــك ان اهتمامين اثنين كانا يعيشان الى هذه الساعة في انسجــــام وتساوق يتواجهان من الان فصاعدا في صراع ويتطلبـان ، فـــي تنافيهما المتبادل ، حلا توفيقيا .

هذه الحركة ، منظورا اليها في مجملها ، لا تعود داخلة في نطاق الوضع ومنازعاته ، بل توجب تمحيص ما كنا أسميناه آنفا بالعمل بحصر المعنى .

- ٣ -

العمل

في التسلسل الذي اخذنا به ، يحتل **العمل** المرتبة الثالثة بعد **الحالة العامة للعالم والوضع** المتعين .

وقد كنا رأينا ، في الفصل السابق ، ان العمل يفتـــرض

وجود ظروف تؤدي الى مصادمات ، مع افعال وردود افعال . واذا ما قامت هذه الظروف ، كان من الصعب ان نتوقع اين ينبغي ان يبدأ العمل . اذ ان ما يبدو للوهلة الاولى بداية، قد لا يعدو بدوره ان يكون نتيجة مضاعفات سابقة ، ومن المحتمل ان هذه المضاعفات هي التي تقدم نقطة الانطلاق ؛ هذا الا اذا كانت هي نفسها نتيجة مصادمات سابقة ، الخ . ففي بيت اغاممنون، على سبيل المثال ، تكفّر افيجينيا في اوليدا عن اخطاء الاسرة ومصائبها . ومن الممكن ان نعتبر ان البداية هنا هي انقاذ ديانا لإفيجينيا واقتيادها اياها الى توريدا (١٩) ؛ لكن هذه الواقعة هي نفسها عاقبة مضاعفات سابقة ، وعلى وجه التعيين عاقبة التضحية التي تمت في أوليسا ، والتي استوجبتها بدورها الاهانة التي الحقها باريس بمينيلاس حين اختطف هيلانة ، وهكذا دواليك وصولا الى بيضة ليدا المشهورة (٢٠) . كذلك فان نقطة الانطلاق للموضوع المعالج في **افيجينيا في توريدا** (٢١) هي مقتل اغاممنون وجملة المآسي التي كان مسرحها بيت تانتالوس. كذلك الامر فيما يتعلق بمجموعة اساطير مدينة طيبة. ولعل الشعر هو وحده الذي يستطيع عند الاقتضاء ان يؤدي

---

١٩ ــ تقول احدى الروايات ان ايفيجينيا التي اراد والدها ان يضحي بها لاله الريح لم تمت ، بل انقذتها الالهة ديانا بأن وضعت مكانها ظبية ، وجعلتها كاهنة لها في توريدا . «م»

٢٠ ــ ليدا : من الميتولوجيا الاغريقية ، زوجة تاندار ملك اسبرطة . احبها زفس فاخذ شكل بجعة ليضاجعها ، ومنه انجبت كاستور وبولوكس وهيلانة وكليتمنسترا . «م»

٢١ ــ استوحى يوريبيدس مسرحيتين من قصة افيجينيا ، هما «افيجينيا في اوليسا» و«افيجينيا في توريدا» . «م»

المهمة التي تتطلب تمثيل العمل مع جملة الظروف التي سبقته والتي يشرط كل شرط منها الشرط ألذي يليه . غير ان الشعر لو سلك هذا المسلك لما افلح الا في ان يكون مملا ، ومن المسلم به بوجه العموم ان احتكار التفاصيل ينبغي ان يترك للنثر ، بينما يفترض بالشعر ان يزج بالقارىء او بالمستمع مباشرا في قلب الاشيـــاء in Medias Res . الا انه ليس من صالح الفن على كل حال ان يتخذ نقطة انطلاق له البداية الخارجية الاولى لعمل معين ، وهذا لسبب وجيه وهو ان هذه البداية ما هـــي ببداية الا قياسا الى التطور الطبيعي والخارجي للاحداث ، واننا عندما نربط العمل بها لا نكون قد أخذنا بعين الاعتبار سوى وحدة الحدث الاختبارية ، وليس المضمون الحقيقي للعمل . والوحدة تبقى بعد خارجية صرفا في الحالات التي ترتبط فيها شتـــى الاحداث بعضها ببعض عن طريق فرد واحد . صحيح ان جملة الظروف والافعال والمصائر تشكل عوامل تكوين الفرد ، لكـــن طبيعته الحقيقية والنواة الحقة لفرديته الاخلاقيـة والنفسية لا تحتاجان ، كيما تتظاهرا وتفصحا عن كنههما ، الا الى وضـــع وموقف **واحد** كبير يكشف لنا عن الماهية الفعلية لهذا الفرد ، بينما ما كانت لنا به معرفة سابقا الا من خلال اسمه وصفاتـــه الخارجية .

اذن ليس الى تلك البداية **الاختبارية** ينبغي ان نرجع اصل العمل ، بل يجب ان نسعى الى فهم الظروف التي حركت نفس الفرد وكشفت له عن حاجاته الذاتية فنجم عنها التصادم الذي يتخبط فيه هذا الفرد والذي يبحث له عن حل ، وهذا ما يشكل العمل بحصر المعنى . في **الالياذة** ، على سبيل المثال ، يبـــدأ هوميروس للحال بتحديثنا عن غضب آخيل ، من دون ان يتوقف عند الاحداث السابقة وسيرة حياة البطل . ويجعلنا نشهد للحال النزاع ويفلح في اثارة اهتمامنا ، حتى بما لا يقوله وبما يشكـل خلفية لوحته ان جاز التعبير .

والحال ان تمثيل العمل بصفته حركة شاملة تتألف من فعل ورد فعل وحل للنزاع يعود الى الشعر بوجـــه الخصوص ، لان الفنون الاخرى لا تستطيع ان تستوعب سوى آن واحد من مجرى العمل . ومن هذا المنظور ، يمكن ان يتراءى لنا انها تتجـــاوز الشعر بغنى وسائلها ، على اعتبار ان هذه الوسائل تتيح لها ان تمثل لا الشكل الخارجي فحسب ، بل ايضا التعبير عن المسالك والمواقف ، وكذلك الانطباعات التي تحدثها هذه المسالك والمواقف في الاشخاص المحيطين والكيفية التـــي تنعكس بها المســالــــك والمواقف اياها في الاشياء المحتشدة من كل صوب وحدب . بيد ان هذه لا تعدو أن تكون وسائل تعبيريـــة لا تضاهي فـــي الوضوح والجلاء الوسائل التي في متناول الشعر . فالعمل هو اجلى كاشف للفرد ولأعمق ما فيه ؛ وبالعمل يظهر الفرد للعيان ويحقق الجانب الاكثر حميمية من كينونته ؛ وبما ان العمل من طبيعة روحية ، فانما في التعبير الروحي ، في الكلام ، يأتـــي تمثيله على اعظم قدر من الوضوح والتعين .

يسود الاعتقاد بصورة عامة بأن العمل يمكن ان يتنوع الى ما لا نهاية . لكن الاعمال التي تصلح في الواقع للتمثيل الفنـــي محدودة عدديا ، لان الفن لا يعنى الا بالاعمال التي تستوجبهـا الفكرة .

من هذه الزاوية ينبغي ان نميز في العمل - من حيث هـو مدعو الى تقديم موضوعات للفن ، ثلاث نقاط رئيسية تنبع مما سيأتي . وبصورة عامة ، ان الوضع والنزاع هما اللذان يقومان له مقام المنبّه والمحرض ؛ لكن الحركة ذاتها والتعارض الـــذي يتكون في قلب المثال في مجرى نشاطـــه لا ينشآن الا عن رد الفعل . وهذه الحركة تضم :

اولا ، القوى العامة التي تشكل المضمون والهدف الاساسيين لما يحفز على العمل .

ثانيا ، تحريك هذه القوى من قبل الفرد الفاعل .
ثالثا ، لقاء هذه القوى العامة وهذا النشاط .

أ ـ القوى العامة للعمل .

مع اننا ما نزال ، في دراستنا للعمل ، في الطور الـــذي يعارض فيه المثال نفسه بنفسه من خلال تعينه ، يبقى كل حد من حدود هذا التعارض حاملا مع ذلك لبصمة المثال وداخلا في نطاق العقل والعدل ، وذلك طبقا لمفهوم الفن بالذات ، كمـــا يتحقق فـــي الجمال الحق . ومن المحتم ان تدخل اهتمامـــات الشخصية المثالية في صراع فيما بينها ، على اعتبار أن قـــوى بعينها تعارض قوى غيرها . وهذه الاهتمامات تتطابق بالفعل مع القوى الكونية والابدية للحياة الروحية ، مع الحاجات الاساسية للنفس الانسانية، مع غايات النشاط التي هي ضرورية ومشروعة وعقلانية في ذاتها ، وهذا بالتحديد ما ينزلها منزلة القـــوى الكونية . هذه القوى ما هي بالإلهي المطلق ذاته ، بل هي بنـــات فكرة مطلقة ، وإنما لهذه الصفة تدين بالتأثير الذي تمارســـه وبالقيمة التي تمثلها . انها اولاد الحقيقة الكونية الوحيدة ، وفي الوقت نفسه آناء خصوصية ومتعينة من هذه الحقيقة . وبحكم تعينها فانها قابلة لان تدخل في تعارض فيما بينها ، لكن يبقـى عليها ، رغم هذا التعارض ، وكيما تظهر بمظهر المثال المتعين ، ان تشتمل هي ذاتها على شيء ما جوهري . وتلكم هي حـــال موضوعات الفن الكبرى : الاسرة ، الوطن ، الدولة ، الكنيسة ، المجد ، الصداقة ، الطبقة الاجتماعية ، الكرامة ، وفي المضمـار الرومانسي ، الشرف ، الحب ، الخ . قد تختلف هذه القوى بدرجة القيمة التي تملكها ، لكن لا مناص من ان تكون جميعهـا عقلانية . وهي في الوقت نفسه قوى النفس الانسانية ، ومـن

الضروري تعرفها بهذه الصفة ، ومن الواجب تشجيع تظاهرها وتنشيطها . غير انه لا يجوز اعتبارها حقوقا اقرها تشريع وضعي . ذلك ان التشريع الوضعي يتعارض من جهة اولى : كما كنا راينا ، مع مفهوم المثال ونمط تحققه ؛ ومن الجهة الثانية يمكن لمضمون الحق حتى ان يكرس ما هو جائر في ذاته ، والجور لا يتحول الى عدل بمجرد اضفاء قوة القانون عليه . ان القانون الوضعي يخلق حالة من العنف والاكراه تتعارض والمثال . وكيما يكون للقوة الحق في تثبيت نفسها وفرض ذاتها ، فلا بد ان يكون لها طابع عقلاني . والقوى التي نتحدث عنها ليست قوى تعمل من الخارج ، بل هي قوى جوهرية تحمل في ذاتها المضمون الحقيقي للوجود الانساني . انها الدافع الوحيد للعمل ، وتمثل في هذا العمل ما هو قيد التحقيق المتواصل .

تلكم هي ، على سبيل المثال ، طبيعة الاهتمامات والاهداف التي تتضارب وتتصارع في **انتيغونا** سوفوكليس . فقد كان الملك كريون ، بصفته رئيسا للدولة ، قد نهى بقوة عن اداء مراسم الدفن لابن اوديب (٢٢) الذي قدم الى طيبة بصفته عدوا للوطن . ولقد كان لهذا التحظير ، بكل تاكيد ، ما يسوغه ، اذ كان الامر يتعلق بالمدينة برمتها . لكن انتيغونا كانت تدب فيها قوة اخلاقية مماثلة : حبها المقدس لاخيها الذي ما كانت تريد ان تتركه بلا قبر فيبقى طعمة لجوارح الطير . ولو لم تقم بواجب الدفن لكانت انتهكت البر العائلي ؛ لذا تحدت تحظير كريون .

صحيح ان التصادمات يمكن ان تحدث بطرق بالغة التنوع ؛ لكن ضرورة رد الفعل لا يجوز ان تمليها اسباب غريبة او جارحة؛ بل ينبغي ان ترتكز الى اساس من الحصافة والعدل . لهذا نقول

---

٢٢ ـ هو بولينيس الذي كان قد اقتتل واتيوكلس . «م»

ان التصادم الوارد ذكره في هنري المسكين ، وهي قصيدة المانية معروفة لهارتمان فون دير آو (٢٣) ، يجرح المشاعر حقا . فالبطل ، بعد ان يقع فريسة داء عضال ، يقصد رهبان سالرنو طلبا للشفاء. فيطلبون ان يضحي انسان بنفسه عنه بملء ارادته ، اذ انه لا يستطيع ان ينال الشفاء الا بتضحية قلب بشري . وتقبل صبية فقيرة ، مولعة بحب الفارس ، بأن تموت عنه وتذهب معه الى ايطاليا . وهذا كله في غاية من الهمجية من اوله الى آخره الى حد ان حب الفتاة الهادىء وتفانيها المؤثر لا يحركان في قلوبنا وترا . لقد كانت التضحية البشرية لدى القدامى ايضا مولدة للتصادمات ، نظير قصة افيجينيا التي تتضمن تضحيتها هي نفسها وتضحية اخيها ؛ لكن هذا النزاع يرتبط ، من جهة اولى ، بظروف اخرى مشروعة بحد ذاتها ، ويمثل لانظارنا ، من الجهة الثانية ، في مظهر عقلاني ، بمعنى ان افيجينيا واخاها يتم انقاذهما في النهاية ؛ وبذلك تتحطم قوة هذا التصادم الجائر ، كما تتحطم ايضا في قصيدة هارتمان التي تحدثنا عنها للتو ، لأن الفارس هنري ، الذي ابى ان يقبل تضحية الفتاة ، يجد سبيله الى الشفاء على يد الله ، كما تفوز الفتاة بالمكافاة على حبها الوفي .

هذه القوى الموجبة التي تحدثنا عنها تعارضها قوى اخرى : قوى السلبية والشر . بيد انه لا مكان في التمثيل المثالي لعمل ما للسلبي بوصفه مضمارا اساسيا لرد الفعل الضروري . ومن الممكن ان يكون واقع السلبي مطابقا لماهيته وطبيعته ، لكن حين يكون المفهوم الباطن والهدف لاغيين بحد ذاتهما من الاساس ،

---

٢٣ ــ هارتمان فون آو : اول شاعر غزلي في اللغة الالمانية ولد في حوالي ١٢١٠ ــ ١٢٢٠ . «م»

تتضاءل اكثر ايضا قدرة القبح الباطن على ان يظهر للعيان الجمال الحق في واقعه الخارجي . ولا ريب في ان سفسطة الاهواء تستطيع ان تستفيد من مرونة الشخصية وقوتها وحزمها لتسبغ على السالب ظاهرا موجبا ، لكنها لا تفلح الا في ان توحي الينا بصورة رمس مبيّض . ذلك ان السالب المحض شاحب ومسطح ، ولا يخلف لدينا سوى الخيبة او الاشمئزاز ، حتى وإن استخدم كدافع الى عمل او كوسيلة الى استثارة رد فعل من جانب الغير . وقد يكون كل ما ينطوي عليه الافراط في استعمال القوة من وحشية وشقاء وقسوة مبررا ومقبولا في التصور اذا ما ارتكز الى عظمة شخصية غنية بالمضمون والى عظمة اهدافها؛ لكن الشر والحسد والغيرة والجبن والخسة كريهة منفرة ليس الا . لذا فان الشيطان وجه غير قابل للاستعمال جماليا . وبالفعل ، ما الشيطان الا الكذب مجسدا ، اذن شخص في الدرك الاسفل من الإسفاف . كذلك فان جنيات الكراهية وغيرها من الرموز المشابهة هي بدورها قوى ، لكن عارية من الاستقلال الايجابي ومن الثبات ؛ ولهذا السبب بالذات لا تصلح للتمثيل المثالي ، وان يكن بين مختلف الفنون ، من هذا المنظور ايضا ، فروق كبيرة من حيث طريقتها في جعل موضوعها في متناول الحدس مباشرة : فما هو مباح ، بالفعل ، لبعض الفنون ليس مباحا لغيرها. والشر ، بوجه العموم، عارٍ من الفائدة والمضمون، اذ لا يمكن ان ينجم عنه سوى سالبية ودمار وشقاء ، بينما المفروض بالفن الحق ان يكون تمثيل الانسجام والتساوق . والدناءة بصورة رئيسية هي الجديرة بالازدراء ، لانها تتاتى من الغيرة مما هو نبيل ومن الكراهية له ، ولانها لا تتردد في ان تحول قوة مشروعة بذاتها الى وسيلة لاشباع هوى خبيث او معيب . لذا لا يعرض كبار شعراء العصور القديمة وفنانيها لانظارنا ابدا مشهد الخباثة والفساد ، بينما يقدم شكسبير ، على

سبيل المثال ، في الملك لير الخباثة بكل قبحها . فالعجوز لير يقسم مملكته بين بناته ، وهو على قدر كاف من السذاجة ليصدق تملقهن وزلفاهن من دون أن يحزر الوفاء الكامن وراء صمت كورديليا (٢٤) . وقد كان بعمله هذا قد برهن اساسا على الغباء والزيغ ، لكنه يفقد رشده تماما حين تقابله بناته الأخريات وازواجهن بنكران للجميل ومروق منكر . كذلك يسعى ابطال التراجيديا الفرنسية الى اقناعنا ، بكلام مسرف في تفخيمه ، بأن دوافعهم الى العمل عواطف هي من انبل العواطف واسماها ، ويتكلمون بقدر كبير من التباهي والتفاخر عن شرفهم وعزة انفسهم ، لكننا لو انعمنا النظر عن كثب في حقيقتهم وحقيقة ما يفعلونه ، لأدركنا بسرعة ان تصريحاتهم محض فخفخة وتبجح . وفي ايامنا الحاضرة على وجه الخصوص اصبحت التمزقات والتقلبات الداخلية ، التي عنها تنشأ النشازات الصارخة ، درجة دارجة ، الشيء الذي تولد عنه تنكيت اسود وتهكم فظ ، من معينهما غرف بنهم ، على سبيل المثال ، تيودور هوفمان (٢٥) .

القوى الايجابية والجوهرية هي التي ينبغي اذن ان تشكل المضمون الحقيقي للعمل المثالي . لكن هذه القوى المحركة لا يجوز تمثيلها في عموميتها ؛ صحيح انه كلما تحقق العمل وتظهر للخارج بدت اكثر فأكثر بصفتها آناء اساسية من الفكرة ، لكن تمثيلها الكامل يستوجب ان تتلبس شكل **أفراد مستقلين** ، وإلا

---

٢٤ ـ معلوم ان الملك لير يحرم من الارث صغرى بناته ، كورديليا : لصالح بنتيه الكبريين غونريل وريغان . «م»

٢٥ ـ ارنست ثيودور فلهلم هوفمان : كاتب ومؤلف موسيقي الماني (١٧٧٦ ـ ١٨٢٢) ، له اوبرات وقصص مسرفة في غرابتها («كسارة البندق» ، «ملك الجرذان» ، «اميرة برامبلا» ، الخ) . «م»

فانها تبقى في حالة افكار عامة او تصورات مجردة لا تمت بصلة الى مضمار الفن . وان كانت لا تدين بأصلها الى عسف الخيال المحض ، فان هذا الاخير يسبغ عليها على كل حال طابعا من التعين والتفرد ، شرط عدم الشطط الى حد تحويل هذين الاخيرين الى كيانات قائمة بذاتها ، لان تحويلا كهذا يفقدهما داخليتهما الذاتية ويقذف بهما في جميع تعقيدات الوجود المتناهي . فتعيين الفردية ، اذا ما بولغ به الى هذا الحد ، فقد اي مبرر للوجود .

تقدم الآلهة الاغريقية اسطع مثال على سيطرة القوى العامة التي تمارس سلطانها باستقلال . فايا تكن الصورة التي تقدم بها هذه الآلهة لنا ، نجد ان الصفو والغبطة يبقيان تعبيرها الدائم الذي لا يحول ولا يتبدل . صحيح انه يحدث لها ، بصفتها آلهة فردية وخاصة ، ان تتقاتل وتتصارع فيما بينها ، لكنها في حقيقة الامر لا تحمل ابدا هذه الصراعات والمعارك على محمل الجد ، بمعنى انها لا تركز كامل قوة شخصيتها وكامل حماستها على هدف معين تريد له ان يتحقق مهما غلا الثمن ، كما لو ان خلاصها او هلاكها رهن بانتصارها او هزيمتها . انها لا تتدخل الا لماماً ، وتخلط في بعض الحالات العينية مصلحتها الخاصة بمصلحة معينة ، لكنها لا تتردد ، متى ما راقها ذلك ، في ان تترك الاشياء تتابع مجراها ، وفي ان تنسحب الى اعالي اولمبها من دون ان تفقد شيئا من صفوها . هكذا نرى آلهة هوميروس تتواجه في حروب ومعارك ؛ وهذا وجه من وجوه تعيينها ، لكنها تبقى رغم ذلك محبوة بتعيين عام . المعركة على سبيل المثال لا تلبث ان تحمى وطيسا ؛ الابطال يتقدمون الواحد تلو الآخر وسرعان ما يتوارون عن الانظار في المعمعة والبلبلة العامتين ؛ ولا يعود ثمة مجال لتمييز السمات الخصوصية ؛ وتذوب الاصوات الخاصة في لجبة مبهمة توحي بها روح عامة :

وسر ذلك ان القوى العامة ، الآلهة نفسها ، تكون قد تدخلت في الصراع في تلك الساعة . وقد لا يكون مستبعدا ، بحكم فردية شكلها ، ان تجد نفسها وقد زج بها في ما هو عارض ، لكن بما ان الالهي والعام يبقيان طابعها الغالب ، فان الجانب الفردي فيها خارجي الى حد لا يسمح له بالارتقاء الى ذاتية داخلية حقيقية . وما التعين سوى شكل مضاف الى الالوهية . بيد ان ذلك الاستقلال وذلك الصفو الذي لا يتأثر بشيء اللذين نتحدث عنهما يعطيان الآلهة تلك الفردية اللدائنية المطاوعة التي بفضلها تستطيع ان تضرب صفحا عما هو متعين فيها . غير ان آلهة هوميروس ، التي تتعاطى نشاطات متنوعة تسمح لها بها الاهتمامات والاحداث البشرية وحدها ، لا تدلل في الواقع العيني على اي داب وثبات . بل اننا نجد لدى الآلهة الاغريقية خصائص لا تقبل ارجاعا الى المفهوم العام لهذا الاله المحدد او ذاك : فعطارد ، على سبيل المثال ، هو قاتل ارغس ، وابولون يقتل عظايا ، ولجوبيتر مغامرات غرامية لا عد لها ، وهو يشد وثاق جونون الى سندان ، وهلم جرا . وجميع هذه القصص ، وكثير سواها من النوع نفسه ، ما هي ، ان صح التعبير ، سوى كسوة خارجية ابتكرها علم الرموز والمجازات لإبراز الجانب الطبيعي من الآلهة ، وسوف تتاح لنا الفرصة لدراسة اصلها عن كثب .

في الفن الحديث نلفى ايضا تصور قوى متعينة وعامة في آن معا . لكن هذه القوى لا تعدو ان تكون في اغلب الاحيان رموزا خاوية وباردة للكراهية ، على سبيل المثال ، للحسد ، للغيرة ، للفضائل والرذائل بوجه العموم ، للايمان ، للرجاء ، للحب ، للوفاء ، الخ ، وبالاختصار رموزا لا نوليها تصديقا لانها لا تطابق شيئا واقعيا حقا . اما ما يمكن ان يثير اهتمامنا بعمق في ابداعات الفن فهو الذاتية العينية ، بحيث لا يكون لتلك التجريدات من قيمة في نظرنا الا اذا استمدتها ، لا من ذاتها ، لا

مما هي كائنة عليه ، بوصفها تجريدات ، وانما ، بوصفها آنــاء ومظاهر من الطبع البشري ، من خصوصيته وكليته . ان الملائكة لا يتمتعون بنفس صفة العمومية او بنفس المدلول الذي لمارس او فينوس او ابولون ، الخ ، او لأوقيانوس (٢٦) وهيليوس (٢٧) ، لكن الملائكة ، من حيث هي مواضيع للتصور ، لهي كذلك بصفتها خدما خصوصيين لكائن إلهي جوهري واحد لا يقبل القسمة الى فرديات مستقلة ، نظير مجمع الآلهة الاغريقية . لذا ليست قوى موضوعية مستندة الى ذاتها وممثلة لأفراد بشريين هي التـــي تعرض نفسها لحدسنا الحسي ، بل يتألف المضمون الاساســـي للتصور اما موضوعيا من إله واحد أحد ، واما خصوصيا وذاتيا من شخصيات واعمال بشرية ، فيها يحقق ذاته . هذا التفرد، هذا الانقسام الى فرديات مستقلة هو ، على وجه التحديد ، في اساس التصور المثالي للآلهة وفي أصله .

ب ـ الافراد الفاعلون .

ما دام الامر يتعلق بالآلهة ، او بالاحرى بتصورها المثالي ، كما عرضناه في خطوطه العريضة ، لا يعاني الفن من اية صعوبة في الحفاظ على المثالية المطلوبة . لكن صعوبة فريدة تبرز ما أن يتصدى الفن للنشاط العيني . فالآلهة ، والقوى العامة بما هي كذلك ، هي بالفعل مصدر الحركات والاندفاعات ، لكن النشاط الفردي لا يخص ، في الواقع ، هذه القوى ، بل الانسان . هكذا

---

٢٦ ـ اوقيانوس : إله المحيطات عند الافريق والرومان . «م»
٢٧ ـ هيليوس : إله الشمس والنور عند الافريق . «م»

نجد انفسنا في مواجهة كيفيتين متمايزتين . فلدينا ، من جهة اولى ، القوى العامة في جوهريتها المكتفية بذاتها ، وبالتالي المجردة ؛ ولدينا ، من الجهة الثانية ، الفردية البشرية التي اليها يرجع القرار الاخير الذي يتمخض عن الفعل . وانها لحقيقة واقعة لا تقبل جدالا ان القوى الابدية والسائدة محايثة لانا الانسان وتشكل الجانب الجوهري من شخصيته ؛ لكن بقدر ما تكون متصوَّرة ، في إلهيتها ، في أشكال متفردة ، محددة الحدود بعضها بالنسبة الى بعض ؛ تصبح علاقاتها بالفرد خارجية . من هنا تولد الصعوبة الرئيسية . فثمة شيء ما متناقض ، بالفعل ، في هذه العلاقات بين الانسان والآلهة . فمن جهة اولى يرجع المضمون المنسوب الى الآلهة الى الانسان ذاته ، ويطابق هذا الهوى او ذاك من اهوائه ، هذا القرار او ذاك من قراراته ، كما يطابق ارادته ؛ اما من الجهة الثانية بالمقابل ، فان الآلهة متصوَّرة على انها موجودة بذاتها ، لا كقوى مستقلة عن الفرد فحسب ، بل كقوى معيَّنة وموجّهة له ، بحيث ان نفس التعينات تُمثّل تارة في شكل فردية إلهية مستقلة ، وطورا كتعبير عما هو انساني الى اعلى درجة . وهذا لا يخلو من بعض الضرر باستقلال الآلهة الحر ، وكذلك بحرية الافراد الفاعلين ؛ وحينما نُعزى الى الآلهة سلطة إمرة وقيادة ، فان الاستقلال الانساني هو الذي يتأذى بوجه خاص ، اذ هو الذي يشكل الشرط الاساسي الذي يتطلبه مثال الفن . هذه العلاقة هي عينها التي نلفاها في التصورات الدينية للمسيحية . فمما نقوله ، على سبيل المثال ، ان روح الله تقود الى الله . لكن الجانب الحميم من الانسان يمكن ان يبدو في هذه الحال وكأنه تربة سالبة خالصة ، تنفعل بفعل روح الله ، الشيء الذي يعني الغاء الارادة الانسانية التي تتجرد على هذا النحو من حريتها ، على اعتبار ان القرار الالهي الذي بموجبه يُمارس ذلك الفسل يبقى بالنسبة الى الانسان نوعا من القدر Fatum ، اناه

غائب عنه كل الغياب .

اذا تصورنا اذن هذه العلاقة على انها هي العلاقة القائمة بين انسان فاعل وبين الله الذي تظل جوهريته خارجية بالنسبة الى هذا الانسان ، تكون قد اخذنا بحل هو في غاية من السطحية ؛ اذ ان الله هو الذي يأمر بموجب هذا التصور ، وما على الانسان الا ان يطيع . وحتى الكبار من الشعراء لم يفلحوا على الدوام في الارتفاع الى ما فوق هذا التصور لخارجية الآلهة بالنسبة الى البشر . فلدى سوفوكليس ، على سبيل المثال، يصر فيلوكتيتس، حتى بعد ان كشف خدعة اوليسس ، على قراره بعدم التقدم الى معسكر الاغريق ، الى ان يأمره هرقليس ، بتدخل خارجي Deus ex Machina ، بأن يستجيب لرغبة نيوبتوليموس(٢٨). وبديهي أن مضمون هذه الواقعة معلل تعليلا كافيا ، بل ان الواقعة بحد ذاتها منتظرة ومتوقعة ، لكن بالنظر الى الكيفية التي تحدث بها ، فانها تبقى غريبة وخارجية بالنسبة الى المضمون ، وسوفوكليس ، في أرقى مآسيه ، لا يستخدم ابدا هذه الطريقة التي من نتيجتها ، فيما لو بولغ فيها قليلا ، ان تحول الآلهة الى آلات ميتة (٢٩) ، والافراد الى محض ادوات لارادة خارجية .

في الشعر الملحمي ايضا نرى الآلهة تتصرف بطريقة تبدو

---

٢٨ ــ نيوبتوليموس : اسم آخر لبيرهوس، وهو في الميتولوجيا الاغريقية ابن اخيل . وقد تزوج ، بعد الاستيلاء على طروادة ، من اسيرته اندروماك ، ارملة هكتور . «م»

٢٩ ــ معلوم ان المسرح الاغريقي كان يلجأ احيانا الى انزال الآلهة على خشبة المسرح بواسطة آلة وحبل ، وهذه الطريقة هي التي تعرف باسم Deus ex Machina . «م»

خارجية بالنسبة الى الارادة الانسانية . فهرمس (٣٠) ، على سبيل المثال ، يرافق بريام (٣١) الى عند أخيل ، وابولون يضرب باتروكلس (٣٢) بين كتفيه ويضع على هذا النحو نهاية لحياته . وكثيرا ما تستخدم ايضا سمات ميتولوجية ، بحيث تقوم للفرد مقام الكينونة الخارجية . فأم أخيل ، على سبيل المثال ، تغطسه في الستيكس (٣٣) ، مما يعطيه المناعة ويجعله غير قابل للانجراح حتى عرقوبيه . ولو اعطينا هذه الاسطورة معنى مقبولا من العقل ، للاحظنا انها تنفي الشجاعة والبسالة ، فتكف بطولة اخيل عن ان تكون صفة روحية لتغدو محض صفة جسمانية . وهذا النمط من التمثل اكثر تبريرا في الشعر الملحمي منه في الشعر المسرحي ، لان الجانب الداخلي في الاول يمارس على النية التي تتحكم بتحقيق الاهداف تاثيرا أقل ، ولأن الخارجي يلقى بصورة عامة في الشعر الملحمي حقلا أوسع ليتظاهر . وعلى كل ، لا يجوز لنا ان نستخدم اشباه هذه التأويلات العقلانية الا باكبر قدر من الحذر والتحفظ ، لان مؤداها تقويل الشاعر لغوا

---

٣٠ ـ هرمس إله اغريقي ، ابن زفس ومايا ، وهو عند اللاتين عطارد . كان رسول الآلهة ، وإله الفصاحة والتجارة واللصوص . «م»

٣١ ـ بريام : من الميتولوجيا الاغريقية ، آخر ملوك طروادة . والد هكتور وباريس وكاسندرا . استحصل من أخيل على وعد باعادة جثة هكتور اليه . قتله بيرهوس بعد الاستيلاء على طروادة . «م»

٣٢ ـ باتروكلس : في الميتولوجيا الاغريقية صديق اخيل ، لقي مصرعه على يد هكتور ، فانتقم له اخيل بان قتل هذا الاخير . «م»

٣٣ ـ الستيكس : نهر مقر ارواح الموتى لدى الاغريق ، يلف حوله سبع مرات ، ومن يغطس في مياهه يصبح منيعا على الاذى . «م»

لم يكن في نيته بكل تأكيد ان يقوله ، وهو ان ابطاله ما كانـــو بابطال ؛ ذلك ان العلاقة الشعرية بين البشر والآلهة تظل قائمة . حتى في الحالات المماثلة لتلك التي استشهدنا بها . وبالمقابل ، يعلن النثري عن ظهوره سريعا حين تكون القوى ، الممثلة على انها مستقلة ، خاوية في الوقت نفسه من الجوهر ومحض نتاج لمخيلة عسفية ولغرابة زائفة الاصالة . وفي هذه الحال تسقط اما في مضمار المعتقدات الباطلة ، وإما في مضمار الجهالة .

ان العلاقة المثالية الشعرية حقا تكمن في وحدة هوية الآلهة والبشر التي ينبغي ان تكون ظاهرة ، وهذا بينما تمثل القــوى العامة على انها مستقلة ولا ضلع لها بفردية البشر واهوائهم . فمضمون الآلهة لا بد ان يتكشف للعيان على انه مضمون الافراد انفسهم ، بحيث تبدو القوى السائدة ، من جهة اولى ، متفردة في ذاتها ولذاتها ، وتطرح نفسها ، من الجهة الثانية ، على انها محايثة لروح الانسان وشخصيته ، وان تكن خارجيـــة عنه . وعليه ، تكمن مهمة الفنان في حـــل هذا التعارض الظاهري ، او بالاولى في خلق رابطة دقيقة بين القوى العامة والانســـان ببيانه ، على وجه الخصوص ، ان نقطة الانطلاق تكمن فعلا وحقا في النفس الانسانية ، وبإبرازه في الوقت نفسه ، في شكـــل متفرد ، العام والاساسي الذي تقع هذه النفس تحت سلطانه .

من الواجب ان تتظاهر نفس الانسان في الآلهة التي تمثل ، في أشكال عامة ومستقلة ، ما يوجد ويجيش في الاعماق . ذلك ان الآلهة هي قبل كل شيء آلهة النفس البشريـــة واهوائها . فحين نقرأ ، لدى مؤلف من العصور القديمة ، أن فينوس وآمور قد استرقا قلب انسان ، فمن الثابت في هذه الحال أن فينوس وآمور متصوَّران كقوى خارجية عن الانسان ، لكن الحب بما هو كذلك هوى ومصدر للانفعالات يخصان النفس البشرية ، بـــل اعمق طبقاتها واكثرها حميمية . وكثيرا ما يـــدور الكلام ،

بالطريقة نفسها ، عن الاومينيديات (٣٤) . فنحـــن نتصور اولا العذارى المنتقمات في صورة جنيات يلاحقن المجرم من الخارج. لكن هذه الملاحقة تقوم بها في الوقت نفسه جنية داخلية قابعة في نفس المجرم، وسوفوكليس يتحدث بالفعل عن الجنيات بوصفهن شطرا من داخل الانسان ، وإليه يعود أمرهن . على هذا النحو نجد ان الاسم المعطى لاوديب في **اوديب في كولونا** (البيت ١٤٣٤) هـو اريينجس . وهذه اللفظة تفيد في الدلالة على لعنة الاب وعلـى قوة نفسه الجريح . نخطىء اذن ونصيب في آن معا حين نعتبر الآلهة بوجه عام اما خارجية تماما بالنسبة الى الانسان ، وإمـا كقوى محايثة لكينونته الداخلية . ذلك ان الآلهة هي الشيئان معا . لذا تتداخل لدى هوميروس افعال الآلهة وافعال البشر ؛ فالآلهة ، في الوقت الذي يبدو عليها فيه وكأنها تنجز افعـــالا خارجية وغريبة عن الانسان ، لا تفعل من شيء في الواقع سوى انها تظهّر ما يشكل جوهر نفسه بالذات . ففي **الالياذة** ، علـى سبيل المثل ، حين يشاء اخيل ان يشهر سيفه على اغاممنون ، تظهر أثينا (٣٥) خلفه ، من دون أن تكون مرئيـــة لاحد سواه ، وتمسك به من ضفيرته الذهبية . وبالفعل ، أن هيرا (٣٦) ، التي تحمي أخيل واغاممنون على حد سواء ، كانت قد بعثت بها من الاولمب ، فبدا تدخلها مستقلا كل الاستقلال عن مزاج اخيل . لكننا نستطيع ان نتخيل بسهولة ، من جهة اخرى ، أن ظهـور

---

٣٤ ــ الاومينيديات : إلهات الانتقام لدى الافريق ، واســـم ماساة لاسخيلوس . «م»

٣٥ ــ اثينا : إلهة الفكر والفن والعلم الافريقية ، ابنة زفس ، باسمها سميت مدينة اثينا ، وهي عند الرومان مينرفا . «م»

٣٦ ــ هيرا : إلهة الزواج عند الافريق ، زوجة زفس ، وهي عند الرومان جونون ، رمز سيادة الام . «م»

الينا المفاجيء يعني بكل بساطة ان اخيل نفسه ، بعد ان تمالك نفسه واستعاد هدوءه ، عدل عن الاصغاء لصوت الغضب ، وان القصة كلها قد دارت في نفس اخيل . ويلمح هوميروس بنفسه الى ذلك حين يقول في ابيات سابقة (**الالياذة** ، القسم الاول ، البيت ١٩٠) : «استولى الحزن على ابن بيليوس (٢٧) ، وفـــي صدره العامر بالرجولة تأرجح قلبه بين مقصدين . هل ينتضي السيف الباتر ، الممدود على طول فخذه ؟ فيدفع بالآخريـــن (المجلس) الى ان يهبوا وقوفا ، ويقتل هو الاتريـــدي (٢٨) ، أم يسكّن روعه ويكبح غضبه ؟» .

هذا التسكين الداخلي للغضب ، هذا الوقف المفاجيء الذي يفرضه شيء ما آخر على الغضب الذي كان كل كيان اخيـــل يضج به ، يحق للشاعر الملحمي ان يمثلهما ايضا على انهما نتيجة أحداث خارجية . في هذا المظهر ذاته تتبدى ، في **الاوذيسة** ، مينرفا وهي ترافق تليماك (٢٩) . وفعل المرافقة هذا هو بحـــد ذاته صعب التصور كفعل يتم في نفس تليماك ، وان يكن ثمـة وجود هنا ايضا لرابط ما بين الداخل والخارج . وبصورة عامة يرجع صفو الآلهة الهوميرية والسخرية التي تتجلى في الطريقـة التي يتم تبجيلها وتوقيرها بها الـى كون جدية هذه الآلهـــة

---

٣٧ ـ بيليوس : والد أخيل ، ملك ايولكوس الاسطوري ، وزوج ثيتيس . «م»

٣٨ ـ الاتريديون : الاسم الذي اطلق على ذرية اتريوس ، ملك الميقينيين، ومنهم اغاممنون ومينيلاس . «م»

٣٩ ـ تليماك : في الميتولوجيا الاغريقية ، ابن اوليـــس وبينيلوبه ، تركه ابوه طفلا ليقود حصار طروادة ، فلما شب عن الطوق انطلق يفتش عن ابيه ، تسدد خطاه الالهة الينا . «م»

واستقلالها سريعي الزوال ، وذلك من اللحظة التي يفترض فيها انها تمثل القوى الخاصة بالنفس البشرية ، الشيء الذي من نتيجته ان يسترد البشر استقلالهم الخاص ليواجهوا انفسهم بأنفسهم بحرية .

وليس لزاما علينا ، على كل حال ، ان نوغل بعيدا في الزمن طلبا لمثال كامل على تحول مثل هذه الآلية الإلهية الخارجية الصرف الى ذاتية ، الى حرية وجمال معنوي . فلقد أبدع غوته، من هذه الزاوية ، اجمل ابداع وأروعه في مسرحيته **افيجينيا في توريدا** . فلدى يوريبيدس ينشل اورستس وافيجينيا تمثال ديانا . محض سرقة . وعلى الاثر يتدخل ثواس (٤٠) آمرا بملاحقتهما وباسترداد تمثال الإلهة منهما ، ولكن اثينا تتدخل بدورها ، وبصورة عادية ، في النهاية لتأمر ثواس بأن يتمالك نفسه ، لانه سبق لها ، من دون ان تنتظر اوامره ، ان اوصت بوسيدون (٤١) بأورستس فحمله ومضى به بعيدا في عرض البحر. وللحال يذعن ثواس لامر اثينا ويقول مجيبا (البيتان ١٤٤٢ و١٤٤٣) : «يا اثينا الإلهية ، من يسمع كلام الآلهة ولا يصدع لامرها فليس من اهل الرشاد والحجى . افمن الجمال في شيء أن يصارع المرء الآلهة القوية ؟» .

أن ما نعاينه هنا هو محض امر جاف ، خارجي صرف ، تنطق به اثينا ، ومحض فعل طاعة وإذعان ، فقير هو الآخر بالمضمون ، من جانب ثواس . اما لدى غوته ، على العكس ، فان افيجينيا تصبح إلهة لا تؤمن الا بالحقيقة التي تحملها في داخلها والتي تكمن في النفس البشرية وبقلب عامر بهذا الايمان تتوجه بالخطاب الى ثواس قائلة : «أيتمتع الانسان اذن وحده دون

---

٤٠ ـ ثواس : ملك مقاطعة توريدا . «م»

٤١ ـ بوسيدون : إله البحر عند الافريق ، وهو عند الرومان نبتون. «م»

سواه بامتياز اجتراح المآثر المنقطعة النظير ؟ اهـــو وحده دون سواه الذي خُص بالقدرة على ان يعانق المستحيل بقلبه المتفجر بقوة بطولية ؟» .

ان تحول ثواس الذي يتم ، لدى يوريبيدس ، بأمر من اثينا، تسعى **افيجينيا** غوته الى الحصول عليه ، وتحصل عليه فعلا ، عن طريق مخاطبة عاطفته ، وبحجج تستمدها من اعماق نفسها : «ان لمشروعا جريئا يجيش به قلبي المتردد . واذا ما قيض لـــه الاخفاق فلن افلت من عظيم الملامة وعظيم البلوى . ومع ذلك ، أعهد به اليك ، ايتها الآلهة . فاذا كنت تحببين الحقيقة ، كمـا يعزى اليك هذا الفضل ، فاريني ذلك بمد يد العون لي ، مجدّدي في الحقيقة !» .

وحين يجيب ثواس : «اتعتقدين ان السكيتي (٤٢) الفظ ، الهمجي ، سيسمع صوت الحقيقة والانسانية الذي صمّ عنـه اتريوس ، الاغريقي ؟» ، ترد عليه بلهجة ملؤها العطف والثقة : «كل انسان يسمعه ، تحت اي سماء ولد ، ما دام ينبوع الحياة يجري حرا نقيا في قلبه» .

انها تتوجه بالنداء ، هي الواثقة بعظمة عزة نفسه ، الى كرمه ووداعته ، وتتمكن في النهاية من مس شغاف قلبه وتثنيه عـن عزمه وتحصل منه بوسيلة جمال فائق الانسانيـــة ، على الاذن بالعودة الى ذويها . فذلك هو الشيء الوحيد اللازم . ولا حاجة بها الى تلبس صورة الإلهة ، بل يسعها المضي في حال سبيلها بلا مكر ولا كذب ، بالنظر الى ان غوته يؤول تاويلا إلهي الجمال المعنى الملتبس للنبوءة الالهية : «اذا أبتَ من اليونان بالأخت التي تقيم،

---

٤٢ ـ السكيتيون : شعب من اصل ايراني . اقام دولة في شمال شرقي اوروبا في القرنين الثاني والاول ق.م. «م»

على كره منها ، في المعبد على ضفاف توريدا ، فستكون تلك نهاية اللعنة» . انه يعطي هذه النبوءة تأويلا انسانيا صرفا بافتراضه ان افيجينيا الطاهرة القديسة ، الاخت ، هي الصورة الالهية للبيت وحاميته . يقول اورستس لثواس ولإفيجينيا : «ان تدبير الإلهة يتجلى لي بكل جماله وبهائه . فلقد اختطفتك ، انت ملاك دارنا الحارس ، وكأنك صورة مقدسة بها يرتبط مصير المدينة الثابت بقرار سري من الآلهة . ولقد حفظتك وصانتك في مخبأ مقدس وهادىء ، لتعودي بالسعادة واليمن لاخيك وذويك . ففي الوقت الذي تراءى فيه لنا انه لم يعد لنا من سبيل الى الخلاص على هذه البسيطة الفسيحة ، اذا بك تردين الينا كل شيء» .

كانت قد افلحت مقدما ، بطهارتها وجمال نفسها المعنوي ، في تسكين روع شقيقها ومصالحته . فحين يلتقي اخيرا اخته ويتعرفها ، لا يستطيع ان يكبح سورة سخطه وحنقه ، هو الذي تلاشى لديه كل ايمان بامكانية حياة هادئة . لكن حب الاخت الطاهر يعتقه في نهاية المطاف من عذابات جنياته الداخليات : «بين ذراعيك عض عليّ العذاب ، للمرة الاخيرة ، بأنيابه جميعا، وهزني هزا عنيفا حتى نخاع عظامي ، ثم لاذ بالفرار ، كالثعبان ، الى جحره . وبفضلك انت ، اتمتع الان من جديد بنور النهار الباهر» .

من هذا المنظور ، نجد الموضوعات المسيحية أشد تعقيدا من تلك التي كانت دارجة في العصور القديمة . ففي الخرافات المقدسة وفي التمثلات المسيحية بوجه عام ، يتجاور الايمان بالمسيح وبمريم العذراء وبقديسين آخرين ، الخ ، مع الايمان بما هو من ابتكار الخيال الذي لا يعرف حدودا في شططه ، مثل الساحرات والاشباح والارواح العائدة التي تعلن عن ظهورها كقوى اجنبية غريبة عن الانسان ، وتسقطه ، من دون أن تكون له اية قدرة للدفاع عن نفسه في شراك سحرها ومكرها وظاهرها

الكاذب ، وهذا ما يتيح للجنون ولعسف العرضية ان ينفلتا من عقالهما في تمثيل تلك القوى . هنا على وجه الخصوص يتوجب على الفنان ان يسهر على الا يتنازل الانسان عن حرية مقاصده واستقلالها . من هذه الزاوية ، يقدم لنا شكسبير أسطع الامثلة واروعها . ففي **مكبث** تظهر الساحرات كقوى خارجية تعين مصير مكبث سلفا . لكن ما تتنبأ به ليس في الواقع سوى اعز امانيه ورغائبه التي لا يعيها الا على هذا النحو ، وكأنها آتية اليه من الخارج . وبمزيد من العمق والجمال ايضا ، يجسّد ظهور الشبح في **هملت** شكلا متموضعا لشكوك هملت الذاتية . فنحن نشاهد هملت وهو يتقلب على جمر شعور غامض بأن ثمة شيئا فظيعا قد حدث ؛ فاذا بشبح والده يكشف له عن كل فظاعة الجريمة . وإزاء هذا الكشف المبين ، يمكن لنا ان نتوقع ان يبادر هملت الى الاخذ بالثأر بقسوة مبررة في نظرنا سلفا، ولكنه يتردد ويسوّف . وقد انتقد شكسبير على خمول هملت هذا ، وأخذ عليه تأخيره على هذا النحو لتطور الاحداث . بيد ان هملت ، في الحياة العملية ، ذو شخصية خرعة ، متركزة ومنكمشة على ذاتها ، ولا يسعها ان تعقد العزم الا ببالغ العسر على تحطيم انسجامها الداخلي ؛ انه انسان كئيب ، حالم ، سوداوي ، غارق على الدوام في بحر افكاره ، وعاجز بالتالي عن عمل سريع . أفلم يقل غوته ان ما اراد شكسبير ان يصوره من خلال كتابته **هملت** هو عمل كبير فرض على نفس ليست بوزنه ؟ ذلك هو ، في رايه ، المغزى العام للمسرحية ؛ او في الاحوال جميعا هدفها الرئيسي . «هنا غرست سنديانة في مزهرية ثمينة كان المفروض الا توضع فيها سوى زهور لطيفة ؛ فاذا بالجذور تمتد وتحطم المزهرية» . غير ان شكسبير يقوّل هملت، لدى ظهور الشبح ، اشياء أعمق وابعد غورا ايضا . فهملت يتردد لانه لا يؤمن بالشبح ايمانا اعمى : «الشبح الذي رايته قد يكون

هو ابليس بعينه ؛ فابليس له القدرة على تلبس شكـل جذاب . اجل ، ولعله يستغل ضعفي وكآبتي ـ وهو قوي بمواجهة من هم بمثل طبعي ـ ليخدعني ويحكم عليّ بالهلاك الابدي . اريـد ان احصل على ادلة اقوى . هذه المسرحية (التي سيأمر بتمثيلهـا) هي المرآة التي ساصل عن طريقها الى وجدان الملك» .

نرى هنا ان الشبح لم يمارس على هملت سلطانا بلا حدود ؛ بل هذا الاخير يشك ويريد ، قبل ان ينتقل الى العمل ، ان يصل الى اليقين بوسائله الخاصة .

* * *

نستطيع اخيرا ، مع القدامى ، ان نشير بكلمة «باثوس» (٤٣) الى القوى العامة التي لا تتظاهر في استقلالها فقط ، بل تقيـم ايضا بحيوية مماثلة في صدر الانسان وتهز النفس الانسانية في اعمق اعماقها . وكلمة «باثوس» عصية على الترجمة (٤٤) . اذ ان المقصود بـ «الهوى» شيء تافه ، خسيس ، كما عندما نقول ، على سبيل المثال ، ان على الانسان الا يخضع لأهوائه ، الا يصدع لها . ونحن نعزو هنا الى كلمة «باثوس» معنى اسمى واعم ، لا يمت بصلة الى «المرذول» ، «الاناني» ، الخ . وعلى هذا النحو نقول ان حب انتيغونا لاخيها هو ضرب من الحماسة (باثوس) بالمعنـى

---

٤٣ ـ باليونانية في النص ، وقد كتبناها باللفظ العربي بالنظر الى عدم توفر حرف يوناني في المطابع العربية المتاحة . «م»

٤٤ ـ باثوس تعني حرفيا الهوى . ولكن هذه ترجمـة غير صحيحة ، ومرفوضة من هيغل نفسه . ولعل افضل مقابل لها بالعربية هو «الحماسـة» بمعناها عند قدامى العرب . ولعله يجدر بنا ان نشير الى ان «حماسة» البحتري على سبيل المثال لا تتضمن شعر الحرب فحسب ، بل ايضا شعرا غزليا . «م»

الاغريقي للكلمة . والحماسة ، بهذا الفهم ، قوة من قوى النفس، مشروعة في ذاتها ، ومضمون اساسي للعقلانية والارادة الحرة. اورستس ، على سبيل المثال ، يقتل امه ، لا تحت تأثير دافع من تلك الدوافع الباطنة التي نسميها بالاهواء ، بل ان الحماسة التي تحفزه على المبادرة الى الفعل حماسة متبصرة ومعللة . واذا ما اخذنا بوجهة النظر هذه ، ما استطعنا ان نقول ان الآلهة خليقة هي الاخرى بتظاهرات حماسية . فهي لا تمثل سوى المضمون العام لما يملي على الفرد البشري قراراته وافعاله . لكن الآلهة بما هي كذلك تبقى في نطاق نفسها وعلى حالها من اللاتأثر ، وحين تنشب خصومات او صراعات فيما بينها لا تحملها على محمل الجد ، او ان معاركها تأخذ مدلولا رمزيا عاما لحرب عامة بين الآلهة . اذن لا يجوز لنا ان نتكلم عن الحماسة الا اذا كان الكلام يدور عن اعمال انسانية ، وعلينا ان نفهم بها المضمون الاساسي والعقلاني الماثل في الانا الانساني والذي يملأ النفس ويتغلغل فيها .

تشكل الحماسة اذن المركز الحقيقي للفن ومضماره الحق ؛ فعن طريقها على وجه الخصوص يؤثر العمل الفني في المشاهد، لانه يحرك فيه ويهزأ وترا يحمله كل انسان في صدره ؛ وكل امرىء يعرف ويتعرف كل ما هو ثمين وعقلاني في مضمون حماسة حقيقية . الحماسة تؤثر وتحرك ، لانها تلعب دورا راجحا في الوجود الانساني ومن هذا المنظور فان كل ما هو خارجي ، والمحيط الطبيعي ، وكل السيناريو الخاص به ، لا يشكل سوى وسائط مساعدة ، الغرض منها مؤازرة تأثير الحماسة . وعليه ، لا يجوز لنا ان نستخدم الطبيعة الا بطريقة رمزية ، فندعها تطلق وتبث بنفسها الحماسة التي هي الموضوع الحقيقي الوحيد للتمثيل . فرسم المنظر الطبيعي ، على سبيل المثال ، هو بحد ذاته نوع ادنى من رسم التاريخ ، لكن حتى

عندما يمثل لانظارنا بما هو كذلك ، اي في نقائه واستقلالـــه عن كل نوع آخر ، فلا بد ان يضرب فينا على وتر عاطفة عامة وان يتلبس شكل حماسة . كثيرا ما يردد المرددون ، بهذا الصدد ، أن على الفن في المقام الاول ان يحرك المشاعر ويثير الانفعالات ؛ وعلى فرض ان هذا صحيح ، فبوسعنا ان نتساءل عما يثير ، في الفن ، الانفعال . وبصورة عامة ، ان اساس الانفعال هو الشعور بالتعاطف ، ومن السهل ، وخصوصا في ايامنا هذه ، اثـــارة انفعال الناس . فمن يذرف العبرات يزرع دموعا سريعة النماء. لكن الحماسة ، الحماسة الحقة ، هي وحدها التي تستطيـــع ويفترض فيها ، في الفن ، ان تحرك المشاعر وتثير الانفعالات .

وسواء اتعلق الامر بالهزلي ام بالمأساوي ، فليس المفروض بالحماســـة ان تكون غباء محضا او هوســـا (٤٥) ذاتيـــا . فتيمونيوس (٤٦) شكسبير ، على سبيل المثال ؛ عدو خارجـــي تماما للبشر : فأصدقاؤه كانوا السبب في افلاسه وتبديـــد ثروته ، ولما اعوزه المال اشاح عنه الجميع . فتحول عندئذ الى عدو مهووس للبشر . وهذا امر مفهوم وطبيعي ، لكن ليست هذه بحماسة مشروعة ومبررة . كذلك فان كراهية البشر التـــي يضطرم بها قلب البطل في **عدو البشر** ، وهي من المسرحيات التي كتبها شيلر في شبابه ، لا تعدو أن تكون ترهة عصرية . ذلك أن عدو البشر هذا هو في الوقت نفسه رجل حصيف ، ذكي ، شهم الطبع ، كريم تجاه فلاحيه الذين أعتقهم من القنانة ، محب لابنته عطوف عليها ، وهي جميلة بقدر ما انها خليقـــة بأن تحب .

---

٤٥ ـ بالفرنسية في النص : Manie . «م»

٤٦ ـ تيمونيوس : فيلسوف افريقي من القرن الخامس ق.م ، حقد حقدا مهووسا على الجنس البشري بسبب مصائب وطنه وضياع ثروته ، حتى لقب بعدو البشر . جعله عدد من الشعراء الهجائيين هزأة لهم . «م»

وسنذكر ايضا ، على سبيل المثال ، كوانكتيوس هايمران فون فلامينغ ، بطل رواية اوغست لافونتين (٤٧) ، الذي كان يعذبه ويقض مضجعه هوسه بالاجناس البشرية ، الخ . لكن الشعر المتاخر زمنا هو الذي غالى غلوا لا حد له في ابتكار ابتكارات غريبة عجيبة زائفة ، ترمي الى التاثير بواسطة غرابتها تحديدا ، لكنها لا تلاقي اي صدى في قلب صحيح سليم ، لان مثل هذه الحذلقات الرامية الى معرفة كنه الماهية الحقيقية للانسان تفتقر افتقارا تاما الى مضمون واقعي .

من جهة اخرى فان كل ما يتعلق بالمعرفة النظرية ، بالقناعات وبالبحث عن الحقيقة ، عار من الحماسة ولا يصلح ، لهذا السبب ، لان يكون موضوعا لتمثيل فني . وتلك هي ، بوجه خاص ، حال المعارف والحقائق العلمية . فالعلم ، حتى يُفهم ويستوعب ، يتطلب ثقافة خاصة ، وجهودا عديدة ومضنية ، وتآلفا واسع النطاق مع العلم المختار ، وكذلك فكرة صحيحة عن قيمته ؛ لكن الاهتمام بهذا النوع من الدراسات لا يدخل في عداد القوى العامة المشتركة بين البشر كافة ؛ وانما هو قوة لا يطال تأثيرها سوى عدد معلوم من الافراد .

ولا يقل صعوبة عن ذلك التمثيل الفني للمذاهب الدينية ، وبخاصة اذا كان المراد بيان مضمونها الداخلي . صحيح ان المضمون العام للدين ، اي الايمان بالله ، الخ ، حقيق بأن يشير اهتمام كل نفس عميقة الاحساس ؛ لكن على الفن ، حين يطرق هذا المضمار ، ان يتحاشى معالجة ما لا يدخل بتاتا في نطاقه ،

---

٤٧ ـ اوغست هنريخ يوليوس لافونتين : روائي الماني ذائع الصيت عصرئذ (١٧٥٨ ـ ١٨٣١) ، واشهر رواياته «مآثر كوانكتيوس هايمران فون فلامينغ» ، وهو غير جان دي لافونتين ، مؤلف الحكايا المشهور . «م»

اعني اخضاع المعتقدات الدينية للتاويل الخاص للحقائق الدينية. وبالمقابل ، نعزو الى الصدر الانساني جميع المشاعر الحماسية وجميع الدوافع القمينة بان تحفز على العمل . ان الدين يخاطب حساسيتنا ؛ انه سماء قلبنا ، ينبوع عزاء وسلوان للفرد ، ووسيلة لتساميه ، لكن لا ضلع له بالعمل بحصر المعنى . وبالفعل ، ان الالهي الذي ينطوي عليه الدين ، من وجهة نظر العمل ، هو الاخلاق ، القوى الاخلاقية الخاصة . والحال ان مملكة هذه القوى ليست سماء الدين النقية، بل المملكة الدنيوية، الانسانية الصرف . ولقد كان هذا العنصر لدى القدامى هو الذي يشكل ، بصورة اساسية ، مضمون الآلهة القابل لان يستخدم ، لهذا السبب ، في تمثيل العمل .

نظرا الى ان آناء الارادة الجوهرية والدوافع الكبرى التي تحرك النفس الانسانية محدودة العدد ، فان الدائرة المتاحة الحماسة لتتجلى وتستبين ضيقة للغاية . والاوبرا بوجه الخصوص مكرهة على الاكتفاء بالتعبير عن مشاعر قليلة التنوع ، محدودة العدد : التوجع او الاغتباط بنتيجة حب خائب او موفق ، التغني بالمجد والشرف والبطولة والصداقة والحب الوالدي والبنوي والزوجي ، الخ .

ان حماسة كهذه تتطلب ان تمثل وتظهر للخارج . والنفس الغنية هي وحدها التي تستطيع ان تضع في حماستها كل غنى داخليتها ، وبدل ان تبقى مركزة على ذاتها ومكثفة ، ان تتظهر للخارج إمتدادا وانبساطا ايضا وان ترقى الى اشكال كاملة ناجزة. والفرق بين هذا التركيز الداخلي وهذا الانفتاح كبير ، كما توجد ايضا من هذا المنظور فروق اساسية بين مختلف الفرديات الاثنية . فالشعوب المتعودة على التفكير أفصح من غيرها في التعبير عن أهوائها . لقد كان القدامى ، على سبيل المثال ، متعودين على تظهير الحماسة التي تجيش في نفوس الافراد بكل عمقها ، من دون ان يسقطوا في تأملات باردة او ثرثرة باطلة .

والفرنسيون حماسيون بالكيفية نفسها ، والفصاحة التي يعبرون بها عن الاهواء ليست على الدوام محض هذر مفخم ، كما نعتقد ؛ نحن الالمان المعتادين على التركيز العميق وعلى اعتبار كل تعبير عن العواطف مسرف في تعدد أشكاله اهانة موجهة الى هذه العواطف ذاتها . ومن هذا المنظور ، عرفنا في المانيا عصرا كان فيه الشعراء ، وبخاصة الشبان منهم ، قد سئموا رونق البلاغة الفرنسية وصاروا يصبون الى ما هو طبيعي ، ومن كثرة ما جدوا في اثره وصل بهم الامر الى حد عدم التعبير عن مشاعرهم الا بصيحات التعجب . لكن ليس السبيل الى تحقيق عمل فني اطلاق آهات وتأوهات ، واستنزال لعنات ، وتهييج عواطف ، وطرق مطارق ! ان قوة صيحات التعجب المحض الخالص قوة رديئة وكيفية فجة في التعبير عن النفس . اما الروح الفردية التي تضطرم بالحماسة فلا بد ان تتشبع بها وأن تكون قادرة في الوقت نفسه على تظهيرها والتعبير عنها .

من هذا المنظور يقوم بين غوته وشيلر فارق ملفت للنظر ، يكاد يصل الى حد التعارض . فغوته أقل حماسة من شيلر ، ونمط تمثيله للاشياء أشد كثافة ؛ ف «أناشيده» (٤٨) ، شأن **الليدات** كافة ، تقول بحق ما تريد أن تقوله ، ولكن من دون ان تقوله على نحو صريح سافر . اما شيلر فيحلو له ، على العكس، ان يعبر عن حماسته بإسهاب وبقدر كبير من الجلاء والاندفاع . كذلك يقيم كلاوديوس ، في Wands Becker Böten تعارضا بين فولتير وشكسبير ، بقوله ان **كينونة** واحدهما هي عند الآخر **ظهور** : «المعلم آرويه (٤٩) **يقول**: انا ابكي ، أما شكسبير

---

٤٨ ـ الاشارة الى ديوان غوته : «اناشيد جديدة» (١٧٦٩) ٠ و. تعرف بالالمانية باسم **الليدات** . «م»

٤٩ ـ آرويه : كنية فولتير. «م»

فيبكي» . غير ان الفن يهتم على وجه التحديد بفعل **القـــول والظهور** ، لا بفعل الكون الفعلي والطبيعي . ولو ان كل ما فعله شكسبير هو البكاء ، بينما كان يظهر على فولتير وكأنه يبكي ، لكان شكسبير شاعرا رديئا .

على الحماسة اذن ، كيما تكون عينية في ذاتها كما يقتضي ذلك الفن المثالي ، ان تمثل روحا غنية وشاملة ، وهذا ما يقودنا الى دراسة الوجه الثالث للعمل : **الشخصية** .

جـ ـ الشخصية .

كانت نقطة انطلاقنا **قوى العمل العامة الجوهرية** . فهـــذه القوى بحاجة ، كيما تنشط وتتحقق ، الى **التفرد** الانساني الذي تتلبس فيه شكل الانفعال الحماسي. لكن الطابع العامّ لهذه القوى لا بد ان يتقلص لدى الافراد المفردين ليغدو كلية وخصوصية . وما هذه الكلية سوى الانسان في روحيته العينيـــة ، بذاتيته ، الفردية الانسانية الكاملة بحد ذاتها ، من حيث هي شخصية. فالآلهة تتحول الى حماسة انسانية ، والحماسة تشكل ، فـي نشاطها العيني ، الشخصية الانسـانية .

على هذا النحو تغدو الشخصية المركز الحقيقي للتمثيل الفني المثالي ، بالنظر الى انه فيها تجتمع المظاهر التي درسناها آنفا بوصفها آناء من كليته . ذلك ان الفكرة من حيث هي مثال ، اي من حيث انها تلقت شكلا يقع في متناول التصـــــور والادراك الحسيين ، وحققت ، بفضل ديناميتها ، امكانياتها كافة ، هذه الفكرة تشكل ، في تعينها ، الفردية الذاتية المنتمية الى ذاتها . غير ان الفردية الحرة حقا ، كما يتطلبها المثال ، لا بد ان تتكشف للعيان لا من حيث هي عمومية فحسب ، بل كذلك ، وبالقـدر

نفسه ، من حيث هي خصوصية عينية ومركز اجتماع وانصهار لجميع هذه المظاهر التي يشكل كل منها ، منظورا اليه على حدة، وحدة في ذاتها . وهذا ما يعطي الشخصية كليتها ، علما بـــان مثالها يكمن في الغنى الفائق للذاتية وفي قدرتها على التركيب.

من هذا المنظور يجب ان ندرس الشخصية ، وذلك بتناولها من وجوه ثلاثة :

اولا ، كفردية شاملة ، كغنى شخصية بما هي كذلك .

ثانيا ، غير ان هذه الكلية لا بد ان تدرس في الوقت نفسه من زاوية الخصوصية ،والشخصية عينها من حيث هي اكثـــر تعينا .

ثالثا ، ان الشخصية ، **الواحدة** في ذاتها ، تؤلف مع هذا التعين ، كما لو مع ذاتها ، كينونة ـ لـ ـ ذاتها ذاتية ، ولا بد ان تؤكد نفسها على هذا النحو كشخصية **ثابتة ومستمرة** .

سنعمد الان الى شرح هذه الصيغ المجردة والى جعـــل معناها اكثر محسوسية .

ان الحماسة ، بتفتحها داخل فردية كاملة ، لا تعود تظهر ، في تعينها ، وكأنها من طبيعة تستدعي ان يتركز عليها كل اهتمام التصور ؛ بل تغدو وجها **واحدا** ـ وإن رئيسيا ـ من وجـــوه الشخصية قيد العمل ؛ ذلك ان ينبوع الحماسة لدى الانســـان ليس إلها **واحدا** ، بل نظرا الـى ان النفس الانسانية كبـــيرة ورحيبة فان الانسان ، بالمعنى الحق للكلمة ، يحمل في ذاته عدة آلهة وقلبه يحتوي على جميع القوى المنفصلة بعضها عن بعض في دائرة الآلهة ؛ انه يجمع في صدره الاولمب برمته . وهذا ما ذهب اليه فكر احد القدامى حين قال : «بأهوائـــك ، ايها الانسان ، صنعت الآلهة !» . وبالفعل ، طردا مع تقدم حضارة الاغريق ،

كان عدد آلهتهم يتزايد ، وكانت آلهتهم الاقدم عهدا تمسي اكثر ضبابية واقل تفردا وتعينا .

الشخصية مدعوة اذن الى توكيد ذاتها وسط هذا الغنى على وجه التعيين . فبالغنى تحديدا تثير الشخصية اهتمامنا ؛ وبعبارة اخرى ، ان ما يهمنا هو انها تبقى ، رغم هذه الكلية وهذا الغنى ، كما هي ، ذاتا منغلقة على ذاتها . وحين لا ترتسم الشخصية في هذا المظهر من الذاتية المتعينة الحدود والشاملة في آن معا ، بل كشخصية واقعة تحت سلطان هوى **واحد** ، فانها تبدو في هذه الحال مستلبة او منحرفة ؛ ضعيفة، عاجزة. وضعف الافراد وعجزهم يكمنان على وجه التحديد في كون مضمون القوى الابدية لا يتظاهر بصفته الانا الخاص لهذه القوى ، بل كمحمولات لا يعدو الافراد ان يكونوا موضوعا لها .

يمثل كل بطل من ابطال هوميروس ، على سبيل المثال ، كلا واحدا حيا من الخصائص والسمات الطبعية . فأخيل بطل فتوي ، لكن قوته الفتوية لا تنفي وجود سجايا اخرى اصيلة انسانيا ، وهوميروس يكشف لنا عن هذه التشكيلة من الصفات بوضعه بطله في اوضاع ومواقف بالغة التنوع . فأخيل يحب امه تيتيس ، ويبكي بريزيئيس (٥١) التي اختطفت منه ، فيزج به شرفه الطعين في صراع مع اغاممنون ، وهذا الصراع هو نقطة الانطلاق لكل الاحداث اللاحقة التي يدور الكلام عنها في **الالياذة**. وهو في الوقت نفسه أوفى صديق لباتروكلس وانتيلوخوس ؛ ان قلبه ، وهو الفتى الذي من العمر في مقتبله ، يضطرم بالحمية والاندفاع والشجاعة ، ولكن ملؤه ايضا الاحترام للمتقدمين عليه

---

٥١ ــ بريزيئيس : ابنة الكاهن بريزيس . اختطفها اغاممنون . منافس اخيل، وكان هذا الاختطاف هو بداية البداية في جميع أحداث«الالياذة». «م»

في السن ؛ خادمه الوفي فينيكس ، نجي سره ، يجلس عند قدميه ، وفي جنازة باتروكلس يظهر احتراما لا حد له للشيخ نسطور (٥٢) ويكرمه التكرمة المتوجبة له بحكم سنه . لكن أخيل سريع الى الغضب ، يحتد ويستشيط بسهولة ؛ واذا ما طلب الثار فقسوته على اعدائه لا تعرف رحمة او شفقة : انما شد وثاق هكتور ، بعد أن قتله ، الى مركبته ودار به ثلاث مرات حول سور طروادة ، ساحبا الجثة خلفه ! ومع ذلك لان قلبه واشفق حين قدم بريام الطاعن في السن للقائه في خيمته ، اذ ذكره بأبيه الذي بقي ملازما الدار ، ومد الى الملك المنهمر العبرات يديه اللتين قتلتا ابنه . عن اخيل نستطيع ان نقول بصدق : انه انسان ! فالطبيعة البشرية النبيلة ، المتنوعة والمتعددة الاشكال ، بثت غناها كله في فرد واحد . وكذلك شأن سائر شخصيات هوميروس : اوليسس ، ديوميدس (٥٣) ، اجاكس ، اغاممنون ، هكتور ، اندروماك (٥٤) ؛ فكل واحد منهم كل واحد ، عالم قائم في ذاته ، وكل فرد منهم انسان مكتمل ، حي ، وليس تجريدا رمزيا لسمة منفردة من سمات الطبع والشخصية . وبالمقارنة معهم ، تبدو فرديات من أمثال سيغفريد (٥٥) ، هاغن دي

---

٥٢ ـ نسطور : ملك بيلوس الخرافي ، والاكثر تقدما في السن من بين سائر الامراء الذين شاركوا في حصار طروادة ووالد انتيلوخوس . «م»

٥٣ ـ ديوميدس : ملك ارغوس ، ومن أبطال حرب طروادة . «م»

٥٤ ـ اندروماك : زوجة هكتور ، بعد مقتله وسقوط طروادة صارت امة لبرهوس ، ابن اخيل . «م»

٥٥ ـ سيغفريد : بطل اسطوري جرماني تتحدث عن مآثره «اغنية النيبلونجن» ، وهي ملحمة جرمانية كتبت في حوالي العام ١٢٠٠ ، والنيبلونجن شعب من الاقزام كانوا يملكون ثروات هائلة مخبأة في باطن الارض ، ثم تسمى محاربو سيغفريد باسمهم بعد ان استولوا على كنوزهم . «م»

تروا (٥٦) ، بل حتى فولكر عازف الكمان القروي ، شاحبة ، مجدبة ، شبه بليدة ، بالرغم من قوتها وبأسها .

ان مثل هذا التعدد في الاشكال هو وحده الذي يغلف الشخصية بتلك الاهمية التي نعزوها الى كل ما هو حي . لكن هذا الغنى ، هذا الامتلاء ، لا بد ان يظهر بمظهر ما يشكل كلا واحدا غير قابل للقسمة في فرد **واحد** ، وليس بمظهر اجتماع عرضي لعدد معين من الصفات المتظاهرة صدفة واتفاقا ، الجاهل بعضها ببعضها الآخر ، اذ لا وجود لاي رابط عضوي وضروري يربط بينها ليجعل منها حزمة واحدة متماسكة . ان الاطفال يلمسون كل شيء ويبدو عليهم انهم يهتمون بكل شيء : لكن اهتمامهم مؤقت ليس الا ، يتنقل بلا تمهيد وبلا سبب كافٍ من شيء الى آخر ؛ ولهذا جاز وصفهم بأنهم بلا شخصية . وبالفعل، لا بد ان تكون الشخصية ماثلة في التظاهرات الاكثر تنوعا للنفس الانسانية ، ولا بد ان تشكل فيها كلا واحدا ، ولكن من دون ان تتجمد فيها ، ومع حفاظها ، في هذه الكلية من الاهتمامات والاهداف والخواص والسمات الطبيعية ، على ذاتية متجمعة على نفسها ، تأبى السهو عن ذاتها والتشتت .

ان الشعر الملحمي هو المهيأ ، اكثر من الشعر المسرحي والغنائي ، لتمثيل هذه الشخصيات الكاملة .

بيد ان الفن لا يستطيع ان يكتفي بهذه الكلية **بما هي كذلك**. فنحن ما نزال في معرض الكلام عن المثال في تعينه ، الشيء الذي يطرح مطلب خصوصية الشخصية وفرديتها . والعمل بوجه الخصوص ، في تنازعه ورد فعله ، هو الذي يفترض فيه ان يتمثل في شكل محدود ومتعين . والحال ان التعين يتم حين

---

٥٦ ــ من الشخصيات الاخرى في «اغنية النيبلونجن» . «م»

تغدو حماسة خاصة ما سمة الشخصية الاساسية ، المهيمنة على سائر السمات الاخرى ، وتقود الى نهاياتها قرارات واعمـــالا متعينة . لكن لو غولي في البساطة الى حد تحويل الفرد الـــى شكل محض وبسيط ، وبالتالي مجرد ، لحماسة بعينها ، كالحب او الشرف ، الخ ، لقضي على كل الجانب الحي والذاتي فـــي التصوير الذي يصير ، كما لدى الفرنسيين ، ومن هذه الزاوية على الاقل ، باردا وفقيرا . ان لم يكن بد اذن من ان يكـــون للشخصية ، بالنظر الى خصوصيتها ، جانب رئيسي ، مهيمن على سائر الجوانب الاخرى : فلا بد ايضا ان تحافظ ، في داخل تعينها وبالرغم منه ، على كل امتلائها بالحياة ، لكيلا يبقى الفرد محدودا في حركاته وتظاهراته ، ولكي يكون قادرا على شق طريقه في الاوضاع والمواقف كافة وعلى اظهار غنى داخليته بمظاهرها الاكثر تنوعا . هذا الامتلاء بالحياة نلفاه لدى ابطال سوفوكليس، رغم بساطة حماستهم ، حتى انه ليسعنا ان نشبههم ، فـــي انحدادهم التشكيلي ، بتماثيل نحتية . ذلك ان النحت يمكنه هو الآخر ، رغم تعيين اشكاله ، ان يعبر عما هو متعدد الاشكال في شخصية ما . وبخلاف الهوى العاصف الذي يركز كل قوته على نقطة واحدة ، يمثل النحت الحياد الصارم ، لكـــن الهادىء والصامت ، الذي يحشد فيه جميع القوى وهي في حالة سكون، غير ان هذه الوحدة الساكنة ، بدل ان تبقى في حالـــة تعيين مجرد ، تتبدى في جمالها على انها الوعاء الحاوي ونقطة الانطلاق للعديد من الامكانيات المتهيئة لان تتحقق في الشروط الاكثـــر تنوعا . اننا نعاين في الاعمال النحتية هدوءا عميقا يتضمـــن امكانية تظهير جميع القوى والطاقات التي تحتويها هذه الاعمال وهي في حالة سكون ظاهري . وعلى الرسم والموسيقى والشعر، اكثر حتى مما على النحت ، ان تبرز للعيان التعدد الباطن لاشكال الشخصية ، وهذا ما فعله على الدوام الفنانون الذين يستأهلون

فعلا وصدقا هذا الاسم . في روميو وجولييت لشكسبير ، على سبيل المثال ، يمثل الحب العاطفة الحماسية الرئيسية التـــي تجيش في صدر روميو وتدفع به الى العمل ؛ ومع ذلك نـــراه يواجه العلاقات الاكثر تنوعا : فسواء أتعلق الامـــــر باهله ام اصدقائه ام غلمانه نراه يقف على الدوام موقفا يتناسب ومـــا تمليه الظروف ؛ ونراه فضلا عن ذلك يخوض في غمار مناقشات بصدد الشرف ، وفي غمار مبارزة مع تيبالت (٥٧) ؛ كما انــــه ينخرط في محادثة مع العقاقيري الذي يشتري منه السم القاتل عند عتبة الضريح بالذات ، وملء نفسه الاحترام والثقة امـــام الراهب . وفي جميع هذه الظروف وفي جميع هذه المناسبات يدلل على نبله ووقاره ، ويبرهن على حساسية عميقة . وبدورها تواجه جولييت جميع الاوضاع والمواقف التي تخلقها لها علاقاتها مع ابيها وأمها وحاضنتها ، ومع الكونت باريس ومعر"فهـــا . ومع انها تنخرط بعمق في كل وضع وموقف، فانها تحافظ على عمقها الذاتي ، وتتسربل شخصيتها كلها بعاطفة واحدة ، عاطفة الحب ، الوسيعة وساعة البحر اللامتناهي والعميقـــة عمقه ، بحيث يحق لها ان تقول : كلمـــا اعطيت ملكت اكثر ؛ وبالفعل ، ان ما تعطيه يضاهي في لاتناهيه ما تملكه . وعليه ، ان تكـــن العاطفة هنا عاطفة حماسية وحيدة ، فانها غنية بحد ذاتها بمـــا فيه الكفاية كيما تتفتح الى ما لا نهاية . وهذا ما نلقاه ايضا في الشعر الغنائي ، وان تكن الحماسة لا تستطيع هنا ان تقود الى العمل في شروط عينية . وفي هذه الحال ايضا لا بد للحماسة

---

٥٧ - تيبالت : ابن عم جولييت ، يلقى مصرعه في مبارزة مع روميو.

«م»

ان تعبر عن الحالة الداخلية للنفس التي يهبها امتلاؤها القدرة على مواجهة جميع الاوضاع والظروف . فصاحة حية ، خيال مبدع قادر على ان يستحوذ على كل ما يصادفه وعلى ان يربط الماضي بالحاضر وعلى ان يستخدم كل الوسط المحيط ليكون التعبير الرمزي عن داخليته الخاصة ؛ خيال لا يتهيب من الافكار الموضوعية العميقة ويدلل في عرضها على روح مستوعبة، واضحة ، رصينة ونبيلة ـ ان غنى الشخصية المظهّرة لعالمها الداخلي هذا لهو في محله في الشعر الغنائي كذلك . اما من وجهة نظر ملكة الفهم فان مثل هذا التعدد في الاشكال ضمن نطاق تعيين سائد قد يبدو غير متماسك منطقيا . فاخيل على سبيل المثال ، هذا البطل النبيل الطبع ، المحبو بقوة فتوية هي قوام جماله ، يدلل على عطف كبير تجاه ابيه وصديقه ؛ فكيف يمكنه والحالة هذه ـ من حقنا ان نتساءل ـ ان يجر جثة هكتور ويدور بها حول أسوار طروادة ، ونفسه تجيش بعاطفة انتقامية متوحشة ؟ ولدى شكسبير نلفى ايضا أشباه هذه المواقف اللامنطقية التي تقف العبقرية وراء ابتكارها . وفي هذه الحال نتساءل : كيف يتأتى لافراد يتمتعون بمثل ذلك الغنى الروحي ان يسلكوا مثل هذا المسلك الجارح للمشاعر ؟ وآية ذلك ان ملكة الفهم ، التي تعمل بطريقة مجردة ، لا تركز انتباهها الا على جانب واحد من شخصية الانسان ، ومن هذا الجانب تشتق الانسان برمته . وكل ما يتناقض مع أحادية الجانب هذه يبدو لملكة الفهم ضربا من اللامنطق . لكن لو اخذنا ، على العكس، بوجهة نظر العقلانية ، التي هي وجهة نظر الحي والكامل ، لادركنا ان تلك التناقضات المنطقية هي من منطق الشخصية بالذات ، لان مصير الانسان يكمن لا في حمله تناقض المتعدد فحسب ، بل في تحمله هذا التناقض ايضا ، مع بقائه وفيا لذاته ومخلصا لها على الدوام .

لذا ينبغي ان تكون الشخصيـة تركيبا من الخصوصـي والذاتي ، وينبغي ان تمثّل في شكل متعين وان يكون لها في هذا التعيين قوة وثبات الحماسة الباقية على الدوام معادلـة لذاتها . وحين لا يكون الانسان كيانا من هذا النوع ، تنفصـل شتى العناصر التي يتألف منها تعدده وتتشتت ، ويبقى الانسان في وضع يتميز بغياب الافكار والمشاعر . وما يجعل الفردية ، في الفن ، لامتناهية وإلهية ، هو الوفاق ، الوحدة التي تحققها مع ذاتها . ومن هذا المنظور ، يقدم الثبات والصلابة تعينا مهماً للتمثيل المثالي للشخصية . فكما قلنا آنفا ، تنبع الشخصيةُ من تداخل عمومية القوى وخصوصية الفرد وتغدو ، بفضل هـذا التداخل ، وحدة ذاتية ، تركيبا غير قابل للانحلال لجميع عناصر التعدد .

اذا اخذنا بوجهة النظر هذه ، وجدنا ان الكثير من ابداعات الفن الحديث تستأهل النقد .

في **السيد** لكورناي ، على سبيل المثال ، يشكل تصـادم الحب والشرف موضوعة باهرة . فالحماسة ، اذا ما اصطدمت بحماسة اخرى ، تولدت عنها منازعات ؛ لكن حينما تكون هاتان العاطفتان داخلتين في تركيب شخصية واحدة وحينما يـدور الصراع في صميم فرد واحد ، فقد يتخذ ذلك ذريعة لبلاغـة آسرة ولمونولوجات ذات وقع وتأثير، لكن ازدواج النفس الواحدة المتنقلة من تجريد الشرف الى تجريد الحب ، والعكس بالعكس ، يتنافى مع ثبات الشخصية وصلابتها .

ومن مظاهر التنافي الاخرى مع الثبات الفردي ذاك الذي يقوم في الحالات التي يقبل فيها شخص رئيسي ، تضطرم فيه عاطفة حماسية ، بأن يسدد خطاه ويسيّره شخـص ثانوي ، بحيث يمكنه ان يسقط على كاهل هذا الاخير وزر غلطة محتملة.

هكذا نجد ، لدى راسين على سبيل المثال ، ان فيدرا (٥٨) تلقي زمام امرهـــا وقناعاتها لاونون (٥٩) . فالشخصية التـــي تستحق فعلا هذا الاسم تتصرف على الدوام بمبادرة من ذاتهـــا وعلى مسؤوليتها الخاصة ، ولا تدع امرا غريبا يتدخل فـــي قراراتها او يؤثر على أفعالها . وبصرفهـــا بمبادرة من ذاتها ، تتحمل تبعة عملها وتقبل بعواقبه .

يتجلى تهافت الشخصية في شكل آخر في عدد كبير مـــن الآثار الادبية الحديثة ، وبخاصة الالمانية ، حيث ينحط الـــى ضعف داخلي والى حساسية مفرطة زائفة كانت لهما اوخـــم العواقب لأمد طويل من الزمن في بلادنـ . واشهر الامثلة على ذلك تقدمه لنا فرتر غوته ، على اعتبار ان بطل هذه الروايـــة ذو شخصية مرضية حقا تقضي عليه ، في أنويته ، بالعجز عـــن الارتفاع فوق حبه . وان يكن ثمة شيء يجذبنا اليه فهو اندفاع عواطفه وجمال مشاعره ونداءاته الى الطبيعة التي يبحث فيهـا عن صدى لآلامه ، ورهافة نفسه ورقتها . وبقدر ما تتركـــز اهتمامات الشخص اكثر فاكثر على شخصيته الخرعة ، يمكـن للضعف الذي نتحدث عنه ان يتلبس اشكالا اخرى . وهذا مـا حدث ايضا لدينا في وقت لاحق . ويسعنا ، من هذا المنظور ، أن نستشهد بفودلدمار ، بطل رواية جاكوبي المرهف النفس .

---

٥٨ ـ فيدرا : من الميتولوجيا الاغريقية ، زوجة تيزيوس وابنة مينوس ، تصارح ابن زوجها ، هيبوليتس ، بالحب الذي تكنه له ، فلما اعرض عنهـــا اتهمته لدى زوجها تيزيوس ، فاستنزل هذا على ابنه غضب إله البحر . ولـما عضها الندم ، انتحرت شنقا . وقد استوحى راسين من قصتها مسرحية سماها باسمها (١٦٧٧) ، وصوّرها فيها فريسة هواها ، واعية لخطئها ، وعاجزة مع ذلك عن تحمل تبعته . «م»

٥٩ ـ اونون : وصيفة فيدرا ونجيتها . «م»

فهنا نرى البطل ذاته يتغنى بنفسه ، ويقلّب الطرف معجبا في فضائله وكماله . نفس يفترض فيها انها كبيرة وإلهية ، تقف من الواقع ، في مظاهره كافة ، موقفاخاطئا ؛ وبالنظر الى ضعفها الشديد الذي لا يتيح لها ان تتحمل وتصوغ المضمون الحقيقي للعالم الواقعي تحتمي خلف تساميها ليكون من حقها رفض كل شيء باعتباره لا يليق بها . ونفس كهذه تبقى بالفعل مغلقة دون الاهتمامات الواقعية حقا ودون الاهداف السوية للحياة . نفس متجمعة على ذاتها ، غارقة في هذياناتها الدينيـة والاخلاقية . والى هذا التحمس لكمالها الذاتي الذي تحتفي به اعظم الحفاوة امام نفسها ، تنضاف قابلية مفرطة للانجراح ، على اعتبار ان نفسا كهذه النفس يداخلها يقين راسخ بأن على الناس اجمعين ان ينحنوا امامها تجلة وأن يسعوا الى فهمها والى سبر غورها ؛ وحين يدلل الآخرون على لامبالاتهم ولاحساسيتهم ، تتكدر هذه النفس الجميلة المتوحدة وتنجرح مشاعرها عميقا . فتشيح عن الانسانية قاطبة ، وتعزف عن كل صداقة وعن كل حب . والحق انالعجز عن تحمل التحذلق وسوء التربيةوالازعاجات والمنغصات البسيطة التي لا تأبه لها الشخصية الكبيرة والقوية حقا ، لهو امر يتجاوز كل خيال ؛ وفي الواقع ، ان أتفه الاشياء قمينة بأن ترمي بتلك النفوس في لجة من اليأس لا قرار لها . فيسقط الانسان في حالة من السويداء والكآبة والاسى والضغينة وكدر المزاج الذي لا نهاية له ؛ ويميل الى العسف والجور ، ويحس بالارهاق والعناء ، وينخرط في تأملات يرهق بها ذاته ويزعج بها في الوقت نفسه الآخرين ، ويدلل على نوع من التصلب النفسي ، بله على صرامة وقساوة يتجلى فيهما كل العجز البائس لتلك النفس المرهفة ، وعزلة النفس هذه تتنافى ووجود النفس بالذات . اذ ان من يكن صاحب شخصية ، بملء معنى الكلمة ، لا بد ان يكون قادرا على ان يريد شيئا واقعيا حقا ، ولا بد ان يمتلك الشجاعة للنظر الى الواقع وجها لوجه اما الاهتمام

بأشباه تلك الذاتيات التي تبقى حبيسة ذاتها . فاهتمام بأشياء فارغة . رغم اليقين المترسخ لدى تلك النفوس المرهفة بانهـــا مجبولة من ماهية اسمى وانقى ، وبانها تجسد الالهي وتتعايش وإياه تحت سقف واحد ان جاز القول . بينما يبقى لدى سواد البشر محتجبا خلف صفيق الحجب .

هذا التهافت الجوهري والداخلي في الشخصية يتمخض ايضا عن عاقبة اخرى، وبالتحديد عن اقنعة كاذبة لكمالات النفس الغريبة هذه التي ينزلها المنطق الفاسد منزلة القوى المستقلة . ومن هنا رأت النور تلك التصورات التي يلعب فيها السحـــر والتطير والاعتقاد بالشياطين وقصـــص الاشبـــاح والارواح والاستبصار ومعجزات الروبصة Somnambulisme دورا كبيرا للغاية . والفرد السوي الصحيح ، الذي يريد ان يبقى سويـــا صحيحا ، يجد نفسه في مواجهة هذه القوى الغامضة وكأنه في مواجهة شيء موجود ؛ من جهة اولى ، في داخله ؛ وغريب كل الغربة ، من جهة ثانية ، عن كيانه الحميم ، وهـــذا في الوقت نفسه الذي يراد اقناعه فيه بأن هذه القوى هي التي تتحكم به وتعيّن له وجوده . ويزعم الزاعمون ان هذه القوى المجهولـــة تخفي حقيقة يتعذر فك لغزها ، ولا شأن لها غير ان تبعث فـــي النفس القشعريرة . ولا سبيل الى ادراكها او عقلها . لكن هذه القوى الغامضة هي بالتحديد التي ينبغي أن تطرد من مملكـــة الفن ؛ اذ لا شيء في هذه المملكة غامض ، بل كل شيء فيهـــا واضح شفاف ؛ ولان هذه الرؤى تنم عـــن مرض في الروح لا يمكن أن تكون عاقبته سوى جر الشعر الى مناطق ضبابية ، باطلة وخاوية ؛ وهذا ما قدم لنا عليه هوفمان وهنريخ فون كلايست في **امير هامبورغ** (٦٠) أمثلة ساطعة . والشخصية المثالية حقا لا

---

٦٠ ــ هنريخ فون كلايست : كاتب الماني (١٧٧٧ ــ ١٨١١) ، له مسرحيات هزلية (الجرة المكسورة) ومسرحيات درامية تاريخية (امير هامبورغ) . «م»

تركز حماستها على عالم الغيب وعالم الاشباح ، وانما على اهتمامات واقعية تحافظ فيها هذه الشخصية على ذاتها وتشعر بينها وكأنها في بيتها . والاستبصار على وجه الخصوص هو الذي اضحى موضوعا غثا مبتذلا دارجا للشعر الحديث . اما في غليوم تل بقلم شيلر ، على العكس ، فحين يتنبأ العجوز اتنغهاوزن ، لحظة موته ، بمصير الوطن ، فان نبوءته تأتي في محلها . لكن الرغبة في مقايضة صحة الشخصية بمرض الروح لافتعال مصادمات وإثارة اهتمامات لا تعدو ان تكون محاولة يائسة ومسعى خائبا ؛ وهذا ما يوجب اعتماد الحذر والحيطة عند معالجة الجنون كموضوع من موضوعات الشعر .

الى هذه التشويهات الضارة بوحدة الشخصية وقوتها . نستطيع ان نضيف ايضا التشويه الذي مصدره السخرية الحديثة . فقد حملت هذه النظرية الخاطئة الشعراء على تصور الشخصيات من زاوية تعدد ناف لكل وحدة ؛ مما ترتب عليه تدمير الشخصية بما هي كذلك . فحين يقدم لنا الفرد وكأنه متعين بطريقة معينة ، فلا بد ان ينقلب تعيينه الى نقيضه ، وبذلك تثبت الشخصية بطلان كل تعيين . تلك هي اسمى مهمة للفن كما تراها السخرية ، على اعتبار ان المتفرج لا يجوز ان يأسر انتباهه الاهتمام الايجابي بحد ذاته . بل ينبغي ان يكون ، نظير السخرية ذاتها ، فوق كل شيء وان يرى الى كل شيء من عل. في هذا المنحى اراد بعضهم تأويل شخصيات ابطال شكسبير . فزعم ان الليدي مكبث كانت زوجة محبة ، رقيقة القلب ، بالرغم من انها لم تصمم مشروع القتل وتمعن فيه التفكير فحسب ، بل وضعته موضع تنفيذ ايضا . بيد ان ما يلفت النظر لدى شكسبير هو على وجه التحديد حفاظ شخصياته على وحدتها ، حتى من منظور عظمتها الشكلية الصرف وصلابة شكيمتها في الشر . صحيح ان هملت شخصية مترددة ، لكن تردده يتمحور

لا حول **ما** ينبغي ان يفعله ، وانما حول **الكيفية** التي يستطيع بها ان يفعل ما ينوي فعله . والحال ان ثمة من يريد ان يقدم لنا شخصيات شكسبير وكأنها شخصيات شبحية ، ويفترض ان هذا التخليط الناجم عن تردد دائم وانقلاب مفاجىء من عاطفة الى اخرى هو الضمين بان يثير اهتمام المتفرجين . والحال ان ما يشكل المثال هو واقع الفكرة ، هذا الواقع الذي يؤلف الانسان نفسه جزءاً منه بوصفه ذاتا ؛ وبفضل ذلك تحديدا يمكنه ان يبقى وفيا لنفسه ، امينا لذاته ، وان يؤلف كلا واحدا لا يقبل التجزئة .

يخيل الينا اننا تكلمنا بما فيه الكفاية في تعريف الفردية وما ينبغي ان تعد صفتها الحقيقية . واحد العناصر الاساسية في هذه الصفة يتمثل في وجود حماسة معينة لدى الفرد الذي يتميز بغنى داخلي كبير ؛ وهذا الغنى هو الذي يفترض فيه ان يخصب الحماسة . بحيث ان هذا الغنى بعينه ، لا الحماسة بما هي كذلك . هو ما يكون التمثيل ملزما بأن يعرضه لأبصارنا .

- ٣ -

التعيين الخارجي للمثال

فيما يتعلق بتعيين المثال بدانا ، اول ما بدانا ، بالتساؤل بصورة عامة لماذا وكيف ينبغي ان يتلبس المثال شكل الخصوصي . وقد وجدنا بعد ذلك ان المثال يجب ان تدب فيه حركة تؤدي الى

قيام تعارض فيه ؛ وعن حدي هذا التعارض : في كليتهما ، ينشا العمل . لكن بالعمل يدلف المثال الى العالم الخارجي : والسؤال الجدير بأن يثار عندئذ هو ذاك المتعلق بمعرفة كيف يمكن لهذا الجانب الاخير من الواقع العيني ان يصبح موضوعا للتمثيل الفني . وآية ذلك ان المثال يمثل الفكرة المتماهية مع واقعها . وما كنا ، في ما تقدم ، قد تتبعنا هذا الواقع الا الى تخوم الفردية الانسانية وخاصيتها. بيد الانسان يحيا ايضا حياة عينية خارجية ؛ وصحيح انه يتميز عن هذه الحياة لكي يدلف الى ذاتيته ويحبس نفسه فيها ، ولكنه يفعل ذلك من دون ان ينقطع اتصاله بالخارج . فالوجود الواقعي للانسان يفترض وجود عالم محيط يكون حضوره فيه كحضور تمثال الله في معبد . لذا يتبقى علينا ان نتتبع الخيوط المختلفة التي بها يرتبط المثال بالعالم الخارجي .

ستضعنا هذه الدراسة في مواجهة تعقيدات عديدة بقدر ما هي متنوعة، ناشئة عن تشابك ظروف خارجية ونسبية. ونقصد هنا : في المقام الاول ، الشروط ذات الصلة بالطبيعة الخارجية: المحلة ، المنطقة ، المكان ، العصر ، المناخ (جنوبي أو شمالي) ؛ وهذا كاف بحد ذاته ليطالعنا عند كل خطوة بلوحة جديدة ومتعينة على الدوام ؛ زد على ذلك ان الانسان يستخدم الطبيعة الخارجية لتلبية حاجاته وتحقيق غاياته ، ولا بد ان نأخذ بعين الاعتبار ، فوق ذلك ، الكيفية التي يستخدمها بها : والبراعة التي يدلل عليها في اختراع الادوات والمساكن والاسلحة والمقاعد والعربات وفي صناعتها ، وكل المضمار الواسع المتعلق بالرفاه ورغد العيش ، وطريقة تحضير القوت وطريقة استهلاكه . اضف الى ذلك ان الانسان يعيش في واقع عيني منسوج من علاقات روحية لها هي الاخرى وجود خارجي ، بحيث يندرج ايضا في العالم الواقعي ــ الذي فيه يدور دولاب الحياة الانسانية ــ

مختلف اشكال القيادة والطاعة ، وشتى انماط تنظيم الاسرة والفقر والملكية ، ومختلف طرز الحياة القروية والمدينية . وشعائر العبادة الدينية ، وتسيير دفة الحرب . والبنية السياسية والمدنية . والحياة الاجتماعية . وبالاختصار : كل تشكيلة الاعراف والعادات في الاوضاع كافة والنشطات جميعا .

تلكم هي بعض السبل التي يسلكها المثال ليلج مباشرة الى الواقع الخارجي العادي . الى يومية الواقع ، وبالتالي الى نثر الحياة . ومع ذلك . لو اخذنا بالتصور الضبابي السائد اليوم لدى بعض الاوساط بخصوص ماهية المثال . لانتهينا الى استنتاج مؤداه ان على الفن ان يبت كل صلة له بعالم النسبي ، بحجة ان كل ما هو خارجي لا يعني له شيئا ، وانه يتعارض مع الروح وداخليته ، وانه غير جدير لا بذاك ولا بهذه . هكذا يفهم الفن على انه قوة روحية يفترض فيها ان تسمو بنا فوق الحاجة والبؤس والتبعية ، وان تعفينا من الجهود الفكرية والابتكارية التي يبذلها الانسان عادة في هذه الدائرة . وبمقتضى النظرية المشار اليها . فان القسم الاكبر مما تتالف منه هذه الدائرة اعتباري صرف ولا ينطوي ، بدالة المكان والزمان والعادة ، الا على حشد من حوادث وطوارىء ليس للفن ان يشغل نفسه بها اذا كان يحرص على ان يبقى برسالته جديرا. بيد ان هذا الظاهر من المثالية هو ، جزئيا ، محض تجريد خلقته الذاتية الحديثة التي لا تتاتى لها الشجاعة لمواجهة العالم الخارجي ، وجزئيا ، ضرب من العنف تنزله الذات بنفسها لترقى من تلقاء نفسها الى ما فوق تلك الدائرة ، متى ما فرضت عليها اصولها ومنزلتها ووضعها جوارها الدائم . والوسيلة الوحيدة التي تكون متاحة لها عندئذ لتحقيق هذا التسامي هي ان تنسحب الى عالم العواطف الداخلي ولا تعود ترتضي منه خروجا ، وفيه تعيش في اللاواقع متراثيا لها انها تمتلك معارف يعز على الآخرين

منالها ، وتستغرق بصورة مستديمة في تأمل السماء بنوع من الحنين ؛ وبتصور لها انها ملزمة بازدراء كل ما هو من جوهر ارضي . والحال ان المثال الحقيقي لا يكتفي ابدا باللامتعين وبما هو داخلي صرف ، بل يتوجب عليه أن يمضي ، بكليته ؛ الى حد الحدس المتعين بالخارجي في مظاهره كافة . ذلك ان الانسان ، هذا المركز الحقيقي للمثال ، يحيا ، اي انه يتحرك في مكان ؛ في موضع معين ، وينتمي الى عصر معين ، وهو في آن واحد الحاضر واللامتناهي الفرديان ؛ والحال ان الحياة تنطوي على تعارض مع محيط خارجي ، ومن يقل : تعارض ، يقل : احتكاك ونشاط . وهذا النشاط يعقله الفن ، لا بما هو كذلك ولا بصورة عامة فحسب ، بل ايضا ، وعلى الاخص ، في تظاهراته المتعينة، وينبغي أن يتمثل كرد فعل يصدر عن الكائن الحي ، به يهيئ المواد المقدمة من المحيط الخارجي وينفخ فيها الحياة .

كما ان الانسان كلية ذاتية متميزة عن كل ما هو خارجي عنها ، كذلك يشكل العالم الخارجي كلا مقفلا ذا حدود مرسومة بجلاء . ورغم هذا التحديد ، يقيم العالمان فيما بينهما علاقات جوهرية ، ومن اتصالهما وحده ينشأ الواقع العيني ، الواقع الذي يفترض فيه أن يشكل مضمون الفن . هكذا ينطرح السؤال الذي تقدمت صياغته أعلاه ، وعلى وجه التعيين ذاك المتعلق بمعرفة ما الشكل وفي اي مظهر يستطيع الفن ان يعطي تمثيلا مثاليا عن الخارج في قلب تلك الكلية .

من هذا المنظور ايضا ينبغي علينا التمييز بين مظاهر ثلاثة للفن .

اولا ، ان الخارجية الخالصة التجريد بما هي كذلك : المكانية ، الهيئة ؛ الزمن ، اللون ، هي التي تنطلب تمثيلا فنيا .

ثانيا ، ان الخارجي الماثل في واقعه العيني ، على نحو ما وصفناه به ، يتطلب ان يتحقق في العمل الفني توافق بين هذا

الواقع وبين ذاتية الداخلية الانسانية التي على تماس واتصال بمحيطها .

ثالثا واخيرا ، ان العمل الفني يخلق من اجل المتعة الحدسية ، وهو يتوجه الى الجمهور الذي يريد ، كيما يتماهى مع المواضيع المثلة فيه ، ان يلتقي نفسه في هذا العمل الفني وان يلتقي فيه ما يشكل صميم معتقداته ، صدى لمشاعره وعواطفه وتذكيرا بتمثلاته الحقيقية .

١ ـ الخارجية المجردة بما هي كذلك

ما ان يتخلى المثال عن ماهويته ليدلف الى الوجود الخارجي، حتى يتلقى للحال واقعا مزدوجا . وبالفعل ، ان العمل الفني يضفي ، من جهة اولى ، على مضمون المثال الشكل العيني للواقع اذ يمثله على انه حالة متعينة ، على انه وضع محدد او عمل محدد ، على انه حدث خاص ، وهذا في شكل الوجود الخارجي في الوقت نفسه ؛ والفن يثبّت ، من الجهة الثانية ، هذه الظاهرة الكلية في ذاتها من الاساس ، ويكون تثبيته اياها في مادة محسوسة متعينة بدورها ، ويخلق على هذا النحو عالما جديدا منظورا للعين ومسموعا من الاذن : عالم الفن . وفي الحالين كليهما يشط الفن الى اقصى حدود الخارجي ، اي الى الحدود التي لا تعود وحدة المثال الكلية تشف فيما وراءها عن روحيتها العينية . على هذا النحو يطالعنا العمل الفني بوجه خارجي مزدوج ، ولهذا السبب لا يمكن للشكل الذي يرتديه ان يتلقى سوى وحدة خارجية . هنا يتكرر من جديد الوضع الذي

سبقت لنا الاشارة اليه حين سنحت لنا الفرصة للكلام عن الجمال في الطبيعة . فالتعينات هنا واحدة ، ولكنها في الحال التي تشغلنا هنا من صنع الفن . وبالفعل ، ان نمط تمثيل ما هو خارجي ينطوي ، من جهة اولى ، على التناظم والتناظر والامتثال لقواعد ثابتة ، ومن الجهة الثانية ، على الوحدة الناجمة عن بساطة ونقاء المادة المحسوسة ، اي العنصر الخارجي الذي يستخدمه الفن ليعطي ابداعاته شكلا عينيا .

أ ـ فيما يخص اولا التناظم والتناظر ، فانهما يعجزان ، من حيث هما محققان لوحدة مجردة خالصة ، عن استيعاب طبيعة العمل الفني ، حتى خارجيا . وهما لا يكونان في محلهما الا في ما لا صلة له بالحياة : الزمان ، المكان في وجوهه المختلفة ، الخ. ففي هذه العناصر غير الحية لا يعدو التناظم والتناظر ان يكونا ، حتى في ما يبدو اكثر خارجية من كل ما عداه ، علامات تتظاهر من خلالهما القدرة والبصيرة . وعليه نراهما يتظاهران في العمل الفني بكيفيتين . فمن جهة اولى يتعارض طابعهما المجرد ، بالفعل ، مع ما هو حي في الفن الذي ينبغي عليه ان يرتفع فوق التناظر المحض والبسيط ليصل الى المثال ، حتى في تمثيل الجانب الخارجي . هذا التحرر الذي يحدث في الالحان الموسيقية ، على سبيل المثال ، لا يكون من نتيجته الالغاء التام للتناظر ؛ وكل ما هنالك ان هذا التناظر يتقلد وظيفة دنيا ، وظيفة أسّية (٦١) . ومن جهة اخرى ، فان هذا الاقحام للقياس والقاعدة على ما هو عصي في ذاته على القياس وغير متناظم يشكل التعيين الاساسي الوحيد الذي يمكن لبعض الفنون ، بحكم المواد التي تستخدمها ، ان تعطيه لابداعاتها ، وفي هذه الحال يشكل

---

٦١ ـ نسبة الى الأس : قاعدة البناء ومبتدأ كل شيء . (م)

التناظم العنصر المثالي الوحيد للفنون المعنية . والمجال الرئيسي لتطبيق ذلك يقدمه فن العمارة ، على اعتبار ان هدف العمل الفني المعماري اعطاء شكل فني لمحيط الروح الخارجي ، اللاعضوي . الاساس الذي يقوم عليه اذن العمل الفني المعماري برمته هو استخدام خطوط مستقيمة وزوايا قائمة وخطوط دائرية ، وتساوي الاعمدة والنوافذ والاقواس والركائز والقباب، الخ . والحق ان العمل الفني المعماري ليس هدفا في ذاته ، ولا وجوده وجود لذاته ، وانما هو خارجية معدّة لتكون تزيينا لشيء آخر ؛ مقرا خارجيا ، الخ . مبنى ينتظر تمثل إله ، او حشدا من الناس يريدون اتخاذه مقاما لهم . اذن فعمل فني كهذا لا يفرض نفسه على انتباهنا بذاته ولذاته ، وعلى هذا الاساس نستطيع ان نقول ان قوانين التناظم والتناظر توائم احسن المواءمة الشكل الخارجي ، على اعتبار ان تطبيقها يتيح لملكة الفهم ان تعانق وتستوعب المجموع بيسر وسرعة ، من دون ان تكون بها حاجة الى الاستغراق في فحص طويل الامد ومعمق . اما فيما يتعلق بالعلاقات الرمزية التي يمكن او يجب ان تقوم بين الاشكال المعمارية والمضمون الروحي الذي هي وعاؤه او مقره الخارجي ، فبديهي انها لن تكون موضوع بحث هنا . وما نقوله عن الهندسة المعمارية ينطبق ايضا على فن الحدائق ، الذي هو فرع من فروعها ، تطبيق لاشكالها على الطبيعة الواقعية . وفي الحدائق كما في المباني ترجع الى الانسان مكانة الصدارة . والحال ان فن الحدائق يشتمل على كيفيتين متعارضتين : واحدتهما خاضعة لقوانين التناظم والتناظر ، وثانيتهما لا تجري الا في اثر التنوع واللاتناظم ؛ لكن الافضلية يجب ان تعطى هنا للتناظم ، اذ ان المتاهات المعقدة ، والغياض ذات المنعرجات الملتوية ، والجسور المرفوعة فوق مياه آسنة ، والمفاجآت في شكل كنائس قوطية ومعابد وأكشاك صينية وصوامع ومرامد ومحارق وروابي

واعمدة ، لا تعدو ان تكون زخرفات لا يطول الامد بالمرء حتى يمل منها ويسأمها ، فلا يعود يقع نظره عليها حتى يخالجه شعور بالانقباض والنفور . وغير ذلك تماما حال المناظر الطبيعية الحقيقية وجمالها ، لانها ما وجدت برسم الاستعمال وما خلقت لتنتزع الاعجاب ، بل هي تشكل بحد ذاتها مصدرا للمتعة والبهجة . وبالمقابل لا يدعي التناظم لنفسه المقدرة على مفاجأتنا، لكنه يدع الانسان يظهر وكأنه الشخصية المركزية في المحيط الطبيعي الخارجي . وللتناظم والتناظر مكانهما ايضا في الرسم ، حيث يتحكمان بالتناسق الاجمالي ، وبتكتل الاشكال ، وبتعيين المكان اللائق بكل شكل ، وبتنسيق حركات كل منها ، الخ . لكن بما ان الروحية الحية تتغلغل في الظاهراتية الخارجية الى اعمق بكثير في الرسم منها في الهندسة المعمارية ، لا يبقى كبير متسع في الرسم لوحدة التناظر المجردة : فالمساواة المتزمتة وقواعدها تتحكم بالفن في بداياته ، بينما تنوب منابها في الفن الاكثر تطورا ، في التجميع على شكل أهرام على سبيل المثال ، خطوط اكثر حرية واقرب ، في الاشكال التي تتخذها ، الى اشكال الطبيعة العضوية . وبالمقابل ، يغدو التناظم والتناظر في الموسيقى والشعر من جديد تعيينين هامين . فهذان الفنان يتميزان ، من حيث مدة الاصوات ، بجانب من خارجية خالصة لا يصلح لان يتلقى شكلا عينيا آخر . فمن السهل ان نعانق بنظرة خاطفة ما هو متصافف في المكان ؛ اما فيما يتعلق بالزمان ، فلا يكاد آن من الآناء يختفي حتى يأتي آن آخر ، وهذه الاختفاءات والرجعات تؤلف تعاقبا يمتد الى ما لا نهاية . والحال ان انتظام الوزن هو المولج بأن يعطي هذا اللاتعين شكلا ، وهو يفلح في السيطرة على اي شطط في التعاقب بفضل تعيين يتكرر على فترات منتظمة . وللوزن الموسيقي قوة سحرية لا نملك الا فيما ندر ان نتحرر من إسارها ، بحيث نرانا ، عند الاستماع الى عمل

موسيقي ، ننغّم نحن انفسنا مع الايقاع من دون انتباهنا . هذا التردداد لفواصل متعادلة بحسب قاعدة محددة ليس شيئا ينتمي موضوعيا الى الاصوات ومدتها ؛ بل الصوت بما هو كذلك لا يهمه في كثير او قليل ان يكرر على فترات فاصلة متفاوتة الطول ، مثلما لا يكترث الزمن لتقسيمه الى فواصل متفاوتة الطول بدورها . وهكذا يظهر الوزن وكأنه صادر عن الذات وحدها دون سواها ، بحيث اننا حين نصغي الى الوزن الموسيقي يرسخ لدينا على الفور اليقين بأن هذا التوقيع للأزمان ينطوي على شيء ما ذاتي ، وانه في اساس المساواة التي يتشبث بها الانسان حيال ذاته ، في اساس المساواة والوحدة اللتين يفلح في الحفاظ عليهما وسط التنوع الهائل والتباين الثر من الظروف والشروط. لذا يلاقي الوزن الموسيقي صدى في أعمق أعماق النفس ويصل الى ذاتيتنا التي ما كان تماهيها مع ذاتها في باديء الامر سوى تجريد . وما يكلمنا في الصوت ، في هذه الشروط ، ليس المضمون الروحي ، ولا الروح العيني الذي فيه تولد المشاعر والاحاسيس ، كذلك ليس الصوت ، من حيث هو صوت ، هو الذي يهز أوتار أعماق نفسنا ، بل تلك الوحدة المجردة التي تدخلها الذات على الزمن والتي تتجاوب وإياها وحدة الذات عينها . وما قلناه عن الوزن الموسيقي ينطبق ايضا على الوزن والقافية في الشعر . فهنا ايضا يسود التناظم والتناظر بلا منازع ، على الاقل فيما يتعلق بالجانب الخارجي ، اي ترتيب الالفاظ . وبذلك ينأى العنصر الحسي عن الدائرة الحسية ، ويدلل من ثم على ان المقصود ليس التعبير عن الوعي العادي ، اللامبالي بمدة الاصوات ، والمحدد لها تحديداً عسفيا .

هذا التناظم عينه يمد سلطانه ، وان على نحو أقل تعينا ، الى حد التغلغل في المضمون الحي للتمثيل . فالمطلوب في أثر ملحمي او مسرحي ، على سبيل المثال ، وهو العمل الذي يتألف

من تقسيمات وتفريعات محددة ، من اناشيد او مشاهد ، الخ، اعطاء هذه الاقسام مساحة شبه متساوية ؛ كذلك الحال فيما يتعلق بالمجموعات التي قد تتألف منها لوحة من اللوحات ، ولكن يجب ان يتم الترتيب في هذه الحال من دون أن يلحق اي اذى بالمضمون الاساسي ومن دون ان يعطى ما هو ثانوي وفرعي مكانا لا يتناسب وحجمه .

ان التناظم والتناظر ، من حيث هما وحدة وتعيين مجردان لما هو خارجي مكانيا وزمانيا ولشكل هذا الخارجي ، ينطبقان بصورة رئيسية ، كما كنا رأينا في معرض كلامنا عن الجمال في الطبيعة ، على الكم ، على التعيينات ذات الصلة بالحجم . وما لا يدخل في عداد هذه الخارجية ، وما لا يسبح في جوها ، يرفض هيمنة الشروط الكمية المحضة هذه ، ويسلس قياده لتعيين شروط اعمق غورا ولوحدتها . على هذا النحو نجد ان الفن كلما انعتق من الخارجية بما هي كذلك ، نبذ في نمط تعبيره وأدائه هيمنة التناظم ، الذي لا يفرد له سوى مكان محدود وتابع .

بعد التناظر ، سنرجع هنا مرة اخرى الى مسألة التساوق. فالتساوق يضرب صفحا عما هو كمي صرف ، كيما يضع نصب عينيه الفوارق النوعية في المقام الاول ، هذه الفوارق التي تتطلب توفيقا بينها بدل أن تبقى في حالة تعارض ابدي . ففي الموسيقى ، على سبيل المثال ، ليست العلاقات بين القرار والوسطى والغالبة كمية صرفا ، وانما هذه الاصوات اصوات متباينة جوهريا تمتزج لتشكل وحدة ، من دون ان تدع تنافرها الحاد والمزعج يظهر للعيان . وبالفعل ، ان النشازات تتطلب توفيقا . وكذلك الامر فيما يتعلق بتساوق الالوان ، على اعتبار ان الفن يقتضي ألا تشكل الالوان في لوحة من اللوحات برقشة اعتباطية والا يكتفى بتمويه تعارضها ، بل ان تصهر الالوان

صهرا متساوقا بحيث يترك انطباعا كليا غير قابل للقسمة . ومن الاسهل تحقيق التساوق متى ما كان الامر يتعلق بكلية من فوارق تنتمي ، بحكم طبيعة الاشياء ، الى دائرة واحدة . وهكذا نجد ، مثلا ، ان اساس اللون عدد معين من الوان يقال لها اصلية، وهذه الالوان الاصلية ، التي تنبع من المفهوم الاساسي للون ، ليست مزائج جزافية . وكلية كهذه يجب ان تعتبر ، بحكم توافق عناصرها المكوّنة ، كلية متساوقة . فلو اخذنا لوحة من اللوحات، على سبيل المثال ، لوجدنا ان المطلوب ليس ان تلتقي فيها كلية الالوان الاساسية ، اي الاصفر والازرق والاحمر والاخضر ، فحسب ، بل كذلك تساوقها ؛ ولقد سعى المعلمون القدامى ، عن غير ما قصد وعلم مسبق ، الى تحقيق هذا الكمال والى الامتثال لقانونه . لكن التساوق ، ما ان يبدأ بالانفصال عن الخارجية المحضة المطلقة ، حتى يغدو قادرا على تملك مضمون روحي أرحب نطاقا وعلى التعبير عنه . على هذا النحو صوّر المعلمون القدامى ملابس الشخصيات الرئيسية بالوان اساسية صافية ، وملابس الشخصيات الثانوية بألوان مزيجة . فمريم العذراء ، على سبيل المثال ، ترتدي في اغلب الاحيان رداء ازرق ، على اعتبار ان دعة اللون الازرق المهدئة تتوافق والهدوء والسكينة الداخليتين ؛ ويندر للغاية ان تصور في رداء أحمر ، وهو لون صارخ .

ب ــ يتكون المظهر الآخر من الخارجية من المادة الحسية التي يستخدمها الفن لإبداعاته . وتكمن الوحدة هنا في تعيين منسوج من البساطة واحادية الشكل ، على اعتبار ان المواد المستعملة لا يجوز ان تكون على حال من التنوع اللامتعين ومن المزج ، وبوجه عام من انعدام النقاء . وهذا التعيين لا ينطبق بدوره الا على الجانب المكاني ، على نقاء الحدود الفاصلة على سبيل المثال ، على وضوح الخطوط المستقيمة والدوائر ، الخ ، كما لا ينطبق الا على

العنصر الزماني ، كالتقيد بالوزن على سبيل المثال ، وعلى نقاء الاصوات والالوان. ففي الرسم ، لا يجوز ان تكون الالوان مشوبة او رمادية ، بل نضرة ، صافية ، بسيطة . وجمال اللون انما يكمن تحديداً في بساطته ونقائه ، وابسط الالوان هي من هذا المنظور تلك التي تحدث اعظم المفعول : وعلى سبيل المثال الاصفر النقي غير الضارب الى الخضرة ، او الاحمر النقي غير الضارب الى الزرقة او الى الصفرة ، الخ . بيد انه من الثابت ان التوفيق بين بساطة الالوان هذه وبين التساوق ليس بالامر اليسير . وانما تؤلف هذه الالوان البسيطة الاساس الذي لا يجوز أن يمحى ؛ وحتى ان يكن من المتعذر تحاشي المزائج ، فليس يجوز ان تأخذ هذه المزائج مظهر بقع كدرة ، بل ينبغي ان يأتي المزيج على نحو تظهر معه الالوان ، بالرغم من كل شيء ، في نضارتها المشعة وفي بساطتها . والقاعدة ذاتها تنطبق على الاصوات . فالصوت انما ينجم عن اهتزازات المواد (المعدن وغير المعدن) التي منها صنع الوتر ، علما بأن هذه الاهتزازات يجب أن تكون من طول معين ، وبأن الوتر يجب ان يكون مشدوداً الى حد كاف ؛ فاذا ما طرأ على الوتر ارتخاء او لم تكن موجة الاهتزازات بالطول المطلوب ، فقد الصوت وضوحه وبساطته ، وتعدى على غيره من الاصوات ، ونجم عن ذلك ما يسمى بالصوت النشاز . ويحدث الشيء ذاته اذا ما انضافت الى الاهتزازات النقية احتكاكات ميكانيكية لا تفيد خشخشتها الا في تشويش الصوت . كذلك يجب ان يخرج الصوت البشري نقيا حراً من الصدر ، من دون ان تخالطه خشخشة صادرة عن العضو نفسه او عن عائق مستعصٍ على التذليل ، مما يعطي الصوت جرسا اجشا . هذا الوضوح وهذا النقاء ، البريء من كل مزيج غريب ، يشكل ، في تعيينه الحازم ، الجمال ، لكنه الجمال الحسي المحض للصوت الذي به يتميز عن الخشخشة والصرير ، الخ . وبوسعنا أن

نقول الشيء ذاته عن اللغة ، وبخاصة فيما يتعلق بالحروف الصوائت . فاللغة التي لها صوائت A, I, E, O, U واضحة ونقية ، كاللغة الايطالية ، تكون لها صوتية مستحبة وتكون صالحة للغناء . وبالمقابل ، فان الصوائت المزدوجة تصدر على الدوام صوتا مزيجا . وفي الكتابة ، ترتد الفاظ اللغة الى بعض رموز ، لا تحول ولا تتغير ، وهذا ما يضفي عليها مظهرا من بساطة كبيرة وطابعا مماثلا من الوضوح ؛ لكن هذا الوضوح يتلاشى في اكثر الاحيان في اللغة المنطوقة ، بحيث تغدو الفاظ اللهجات الشعبية، كتلك السائدة في المانيا الجنوبية وشوابن(٦٢) وسويسرا ، ألفاظا من طبيعة مزيجة للغاية بحيث تتعذر كتابتها. وهذا راجع لا الى عيوب اللغة المكتوبة ، وانما الى بلادة الشعب.

تلكم هي الملاحظات التي خيل الينا ان من واجبنا ان نبديها بخصوص المظهر الخارجي من العمل الفني ، هذا المظهر غير المؤهل ، بحكم كونه خارجيا على وجه التحديد ، الا لتحقيق وحدة خارجية ومجردة .

يبقى علينا بعد ان نتكلم عن الفردية الروحية العينية التي تغوص في الخارجية لتتجسد فيها ،ولتولج فيها تلك الداخلية والكلية التي من وظيفة الخارجية ان تعبر عنها ؛ والحال ان التناظم والتناظر والتساوق او التعيين المحض المطلق للمادة الحسية لا يعود كافيا للوصول الى هذه النتيجة . وهذا ما يرغمنا على تقصي المظهر الثاني من التعيين الخارجي للمثال .

---

٦٢ ـ القسم الجنوبي الغربي من بافاريا ، وكان فيما مضى دوقية. «م»

- ٢ -

حول التوافق بين المثال العيني وواقعه الخارجي

القانون العام الذي يمكن صوغـــه بهذا الخصوص هو ان الانسان يجب ان يحس وكأنه في بيته في العالم الذي يحيط به، وان الفردية يجب ان تتآلف مع الطبيعة ومع جميع شروطهـــا الخارجية ، بحيث لا يكون هناك انفصال بين الكلية الذاتيـــة الباطنة للشخصية وحالاتها واعمالها وبين الوجود الخارجـــي الموضوعي ، وبحيث لا تكون الذاتيـــة الداخلية والموضوعيـــة الخارجية غريبةواحدتهما عن الثانية او في حالة لامبالاة متبادلة، بل ينبغي على العكس ان يقوم توافق فيما بينهما ، وأن تتكيف واحدتهما مع الاخرى . وعلى الموضوعية الخارجية ، من حيث هي واقع المثال ، ان تتجرد من فجاجتها وأن تعزف عن استقلالها الموضوعي لتكشف عن تطابقها مع ما هي تظاهره الخارجي .

هذا التوافق يمكن ان نرى اليه من وجهة نظر مثلثة .

اولاً ، ان وحدة الذاتيةالداخلية والموضوعية الخارجية يمكن ان تكون محض توافق في ذاته ، وأن تكون ركيزتها رابطة حميمة وخفية تربط الانسان بمحيطه الخارجي .

ثانيا ، لكن بالنظر الى ان الروحية العينية وفرديتها تشكلان نقطة انطلاق المثال ومضمونها الاساسي ، فان التوافق مع المحيط الخارجي يجب ان يظهر على انه نتيجة للنشاط الانساني ، انبثاق عن هذا النشاط .

ثالثا ، ان هذا العالم المنبثق عن الروح الانساني هو بدوره ، اخيرا ، كلية تشكل ، في وجودها في ذاتها وللذاتها ، موضوعية

يتوجب على الافراد الذين يتحركون في هذا المضمار ان يبقوا على توافق دائم معها .

أ ــ فيما يخص أولى وجهات النظر هذه ، نستطيع ان نبدأ بتقرير الواقعة التالية : ان بيئة المثال ، من حيث انها ليست بعد انبثاقا عن النشاط الانساني ولا من صنعه ، تشكل ، بالنسبة الى الانسان ، الخارجي بوجه عام ، الطبيعة الخارجية . وعليه ، لن نتحدث في باديء الامر الا بكيفية بالغة العمومية عن تمثيلها في العمل الفني المثالي .

جوانب ثلاثة يجب ان نتوقف عندها هنا .

اولا ، ان الطبيعة الخارجية ، منظورا اليها في مظهرها الخارجي ، تؤلف واقعا له شكل محدد وثابت في تفاصيله كافة. فان كنا نريد ان نقر لها بحقها في ان تطمح ــ وهذا طموح مشروع اصلا ــ الى ان تكون موضوعا لتمثيل فني ، فلا بد لهذا التمثيل في هذه الحال ان يصور بأمانة الطبيعة كما هي . اما فيما يتعلق بالفروق التي ينبغي اخذها بعين الاعتبار بين الطبيعة ، كما تعرض نفسها للحدس المباشر ، وبين الفن ، فقد سبق لنا الكلام عنها اعلاه . بيد ان ما يميز ، بصورة عامة ، المعلمين الكبار عن سواهم هو ان تصويرهم للبيئة الطبيعية هو على الدوام امين، حقيقي ، كامل . ذلك ان الطبيعة لا تشمل السماء والارض فقط ، والانسان لا يحلق في الهواء ، بل يحس ويعمل في وسط مكوّن من سواقي وانهار وتلال وجبال وسهول وغابات واودية ، الخ . هوميروس ، على سبيل المثال ، يدهشنا بأمانة ملاحظاته ومعطياته ، بالرغم من اننا لا نجد لديه بعد أوصافا للطبيعة مماثلة للاوصاف الحديثة ، وتصويره لسكاماندر وسيموئيس (٦٣) ، وللساحل ، وللخلجان البحرية ، صحيح

---

٦٣ ــ من انهار اليونان . (م)

ودقيق بحيث امكن حتى في ايامنا هذه التحقق من ان أوصافه لهذه المناطق او تلكمطابقة تماما لما هي عليه فيواقعها الجغرافي. وبالمقابل ، فان شعر المغنين الجوالين الغث هو هنا ، كما في تصوير الشخصيات ، فقير ، فارغ ، ضبابي . وحين ينظم محترفو الغناء قصص التوراة شعرا ويختارون القدس ، على سبيل المثال ، مسرحا للاحداث ، لا يعطوننا شيئا غير الاسماء . وكذلك هو شان **كتاب الابطال** : فاوتنيت يتوغل في غابة من الصنوبر التنوبي ، ويخوض معركة مع التنين ، وهذا في غياب كل محيط بشري ، ودونما اشارة دقيقة الى المكان ، الخ ، بحيث ان ملكة الادراك تجد نفسها امام ما يشبه الفراغ . وحتى في اغنية النيبيلونجن ، لا تحدث الاشياء على غير هذا النحو : فصحيح انه يأتي ذكر لفورمس (٦٤) والراين والدانوب ، ولكن على نحو أجوف وغير واضح ولا دقيق الى حد لامتناه . والحال ان الدقة التامة هي التي تؤلف السمة المميزة الاولى للفردية وللواقعية ، فاذا ما انعدمت بقيت هذه الاخيرة محض تجريد ، وهذا ما يتناقض ومفهومها تناقضا بيّنا .

بهذه الدقة ، بهذه الامانة يرتبط مباشرة بيان التفاصيل الذي يسهم في اعطائنا صورة وحدسا صحيحين عن المظهر الخارجي عينه . صحيح انه يوجد بين مختلف الفنون ، من هذا المنظور ، فارق كبير ، مرده الى العناصر التي بها تعبر عنه . وعلى هذا النحو لا تكون التفاصيل والخصائص الخارجية في محلها تماما في النحت ، بسبب عمومية ابداعاته وصفوها الهادىء ؛ ثم انه يستخدم الخارج لا بهدف تعيين الموقع او بيان البيئة والمحيط ، وانما في شكل ملابس وعمرات واسلحة

---

٦٤ ــ من مدن المانيا الغربية «على الراين» . «م»

ومقاعد ، الخ . والكثير من تماثيل النحت القديم لا يمكن التحقق من هويتها على نحو واضح الا بفضل الشكل العرفـــي للملابس وتسريحة الشعر وغير ذلك من العلامات المشابهة . والحال ان ما هو عرفي لا يدخل في عداد الطبيعي ويتنافى مع ما في اشباه هذه الاشياء من جانب عرضي ؛ وبالفعل ، عن طريق العـــرف تكتسب الاشياء طابعا من العمومية والثبات . وفي الجهة المقابلة، نجد الشعر الغنائي الذي لا يعبر الا عن الحياة الداخليـــة ، ولا حاجة به ، عندما يتمثل الخارجي بغية استخدامه والافادة منه ، الى جعله قابلا للادراك الحسي على ذلك النحو العيني . وعلـى النقيض منه يروي الشعر الملحمي ما هو كائن ، **وأين وكيـــف** تجترح الاعمال الباهرة والمفاخر ، وهو بحاجة بالتالي ، كيمـــا يعين بدقة مكان حدوث القصة وكيما يجلوها ويجعلها واضحة ، الى ان يدخل على سرده لها اكبر قدر ممكـــن من التفاصيل . والرسم بدوره يستخدم ، من هذا المنظور، أضعاف ما تستخدمه الفنون الاخرى من خصائص وميزات متفردة . لكن لا يجوز في اي فن من الفنون ان يتجاوز هذا الطلب للدقةوهذه الحاجة اليها الحد الذي عنده يبدأ نثر الطبيعة الواقعية واستنساخها المباشر؛ كذلك لا يجوز أن تتعدى وفرة التفاصيل القسط الذي يقتضيه التعبير عن الجانب الروحي من الفرد وعن وقائع حياته الداخلية. وبوجه عام لا يجوز ان تغدو هذه الدقة غاية في ذاتها ، اذ لا يجوز تمثيل الخارج الا من خلال توافقه مع الداخل .

ان هذه لحقيقة لا بد من الالحاح عليهـــــا الى غير ما حد : فلاظهار الفرد في واقعه كله ، لا مناص من ان يؤخـــــذ بعين الاعتبار ذاتيته ومحيطه الخارجي على حد سواء . لكن كيمـــا يظهر الخارج على انه خارجه **هو** ، فمن الضروري ان يقوم توافق جوهري بينهما ، توافق يمكن ان يكون بقدر او بآخر باطنا وان يحتوي بعض العناصر العارضة ، على الا يمس ذلك وحدة الهوية التي هي له الأس الذي عليه يقوم . ففي جميع التظاهـــرات

الروحية لأبطال الملاحم ، على سبيل المثال ، في طرز عيشهم وتفكيرهم واحساسهم وعملهم ، لا بد ان يكون ثمة تساوق خفي وائتلاف يجعلان من الذاتية والمحيط الخارجي كلا واحدا لا يقبل انفصاما . العربي ، على سبيل المثال ، يؤلف وطبيعته كلا واحدا، ولا سبيل الى فهمه الا اذا وضعناه في وسطه ، بين نجومه وصحاريه القاحلة وخيامه وخيوله . فهو لا يشعر انه في موطنه وبيته الا في ذلك المناخ ، في تلك المنطقة ، في تلك البقعة من العالم . كذلك ترقى الذاتية والداخلية ، لدى أبطال اوسيان (٦٥) ، الى اعلى درجة ، ولكنهم ، بحزنهم وكآبتهم ، يعيدون الى اذهاننا اراضيهم البراح التي يغطيها الخلنج (٦٦) وتكسحها الريح ، وغيومهم وضبابهم وتلالهم وكهوفهم المظلمة . وسماء هذا البلد هي التي تجعلنا نفهم حياة هؤلاء الناس الداخلية واحزانهم واوصابهم وصراعاتهم ؛ ففوق تلك الارض يشعرون بانهم حقا في موطنهم ومنزلهم ؛ فهم منها جزء لا يتجزأ ان جاز القول .

متى ما اخذنا بوجهة النظر هذه امكن لنا ان نلفت الانتباه للمرة الاولى الى ان الموضوعات التاريخية تتمتع بميزة كبرى تتجلى في ان التوافق بين الناحيتين الذاتية والموضوعية ، على نحو ما وصفناه في الامثلة الآنفة الذكر ، متحقق فيها بصورة مباشرة وحتى في التفاصيل . ومن الصعب ، قبليا ، اشتقاق هذا التساوق من التخيل المبدع وحده ، ومع ذلك نرهص

---

٦٥ ــ اوسيان : شاعر بطولي اسكتلندي اسطوري ، من القرن الثالث ، نشر باسمه مكفرسون في عام ١٧٦٠ ديوان شعر تطفح قصائده بالكآبة . «م»

٦٦ ــ الخلنج : نبات ذو زهر بنفسجي يعيش بخاصة في الارض الرملية . «م»

بوجوده حتى في تلك الاجزاء من الموضوع التي لا يسفر فيهـــا بصراحة عن حضوره . غير اننا قد اعتدنا على ان نعلق على نتاج حر للخيال قيمة اكبر من تلك التي نعلقها على حصيلة العمل في مواد سابقة الوجود . لكن الخيال المبدع لا يستطيع ان يدعـــي لنفسه القدرة على اعطاء التوافق المطلوب الثبات والوضوح اللذين هما من قسمته في الحياة الواقعية حيث تتأتى السمات القومية من هذا التساوق على وجه التحديد .

ذلكم هو ، على ما نتصور ، المبدأ العام الذي ينطبق علـــى الوحدة في ذاتها بين الذاتية وطبيعتها الخارجية .

ب ـ ثمة ضرب آخر من التوافق يتحقق مباشرة بالنشاط والمهارة البشريين ، بدل ان يبقى في تلك الموجودية **في ذاتها** ؛ وتحققه هذا ينجم عن كون الانسان يستعمل المواضيع الخارجية ليستغلها في خدمة غاياته الشخصية ، فيقيم على هذا النحو ، من خلال التلبية التي توفرها له هذه المواضيع ، توافقا بينهـــا وبينه . وبخلاف التوافق في ذاته الذي تكلمنا عنه آنفا والذي يطال العام وحده ، فان التوافق الذي هو موضوع بحثنا هنـــا يطال **الخاص** ، يطال الحاجات الخاصة وتلبيتها بالاستعمـــال الخاص للمواضيع التي تقدمها الطبيعة . هذه الحاجات وهـذه التلبيات متنوعة الى ما لا نهاية ؛ لكن المواضيع الطبيعية اكثـر تنوعا ايضا ولا تكتسب بساطة اكبر الا بفضل الانسان الـــذي يدخل عليها غايات روحه الخاصة ويحيي العالم الخارجي بارادته. انه يؤنسن محيطه ببيانه مدى صلاحة هذا المحيط لتلبية حاجاته ومدى عجزه عن مواجهته بأية دعوى استقلالية . وانما بفضـل هذا النشاط تحديدا لا يظل حبيس العام ، بل يستقر به المقام ويشعر اخيرا بانه في موطنه وبيته في العالم الخارجي الـــذي يحيط به ؛ بتفاصيله كافة وخصائصه جميعا .

ان الفكرة الاساسية التي يمكن ، من وجهة نظر الفن ، ان تطبق على هذه الدائرة كلها قابلة للتلخيص على النحـــو الآتي .

فالانسان ، فيما يتعلق بالجوانب الخاصة والمتناهية من حاجاته ورغائبه وغاياته ، لا يجد نفسه على اتصال بالطبيعة الخارجية فحسب ، بل على علاقة تبعية بها ايضا . هذه النسبية وغياب الحرية هذا يتناقضان مع المثال ، وعلى الانسان ، كيما يغدو موضوعا للفن ، ان ينعتق من هذا الكدح ومن هذه التبعية .
وهذا التوفيق بين الجانبين ، بين الذاتي والموضوعي ، يمكن ان تكون له نقطة انطلاق مزدوجة : فمن جهة اولى يمكن للطبيعة ان تقدم بمودة الى الانسان كل ما هو بحاجة اليه ، وبدلا من ان تنصب عقبات على الطريق الذي يسلكه ليفوز بتلبية حاجاته ، يمكن لها أن تساعده بجميع الوسائل على تحقيق مآربه وغاياته .
لكن للانسان ، من جهة ثانية ، حاجات ورغائب لا تستطيع الطبيعة أن تقدم له تلبية مباشرة لها . عندئذ يضطر الى السعي الى تلبيتها بنشاطه الخاص ، فيضع يده على الاشياء الطبيعية، ويروضها لكي تقوم بخدمته ، ويصوغها ويكيفها ، ويذلل العقبات بمهارته المتزايدة ، وباختصار ، يحول ما هو خارجي بالنسبة اليه الى وسائل تتيح له بلوغ اهدافه . والوضع المثالي الذي يمكن ان يقوم ، من هذا المنظور ، هو وضع التلاقي بين طبيعة ودية ومهارة روحية ، اي الوضع الذي يقوم فيه ، بدلا من الصراعات والتبعية ، تساوق مسبق الوجود .

ينجم عن ذلك ان جوانب البؤس في الحياة يجب ان تنحى عن المضمار المثالي للفن . فالتملك والرفاه ، بقدر ما يخلقان وضعا خلوا من الحرمان والمجهود ، لا يتسمان بشيء من عدم الجمالية ، بل يسهمان في تحقيق المثال ، لكننا سنسقط في تجريد مناقض للحقيقة اذا نحيت جانبا علاقات الانسان بحاجاته في التمثيلات التي يكون ثمة ما يوجب ان يؤخذ فيها الواقع العيني بعين الاعتبار . هذه الدائرة هي بكل تأكيد دائرة المتناهي، لكن الفن لا يستطيع ان يستغني عن المتناهي ولا يجوز له ان

يعامله على انه مجرد شيء رديء ، بل عليه بالاحرى ان يبذل قصارى جهده للتوفيق ولتحقيق التساوق بينه وبين الحق ، اذ ان احسن الاعمال وخير الافكار التي يمثلها هي ، بحكم تعيينها الواضح الدقيق ومضمونها المجرد، محدودة ، وبالتالي متناهية. فحين يكون متوجبا عليّ ان اقيت نفسي ، ان آكل واشرب ، ان يكون لي منزل ، خيمة ، مقعد ، أن البس ، الخ ، فهذا كله تفرضه عليّ ضرورات الحياة الخارجية ، لكن الحياة الداخلية لها تأثيرها العظيم حتى في هذه الجوانب الخارجية الصرف من الوجود ، بحيث ان الانسان يجهز حتى آلهته بالملابس والاسلحة ويتصورها وكأنها تعاني شتى انواع الحاجات وتسعى الى تلبيتها. لكن هذه التلبية ، كما تقدم بنا القول ، يجب ان تظهر وكأنها مضمونة . فالفرسان الجوالون ، على سبيل المثال ، يدينون لمصادفات مغامراتهم بعدم معاناتهم من البؤس الخارجي ، ويفوضون على الدوام امر انفسهم الى هذه المصادفات ، مثلما يفوض الهمجي أمر نفسه الى سخاء الطبيعة . والمثال الحق يكمن لا في أن ينعتق الانسان ، بصورة من الصور ، من حالة تبعيته المطلقة لما هو خارجي ، بل في أن يتمكن من العيش في بحبوحة تتيح له ، بفضل الوسائل الطبيعية الوحيدة التي في متناوله ، ان يحيا حياة اكثر حرية وصفوا .

من جملة هذه التأملات ذات الصفة العامة ، نستطيع هنا ان نؤكد على نقطتين اكثر تخصيصا .

النقطة الاولى تتعلق باستعمال المواضيع الطبيعية بغية تلبية نظرية صرف . وهذا ينطبق على كل ما هو زينة وحلية يسعى الانسان الى التجمل بها ، وبوجه عام على كل الرفاه الذي يحيط به نفسه . فالانسان ، اذ يزين نفسه ويجمّل محيطه على هذا النحو ، يظهر أن اثمن ما تقدمه له الطبيعة ، واجمل ما في المواضيع الخارجية ، من ذهب واحجار كريمة ولآلىء وعاج واقمشة ثمينة ، وبالاختصار ، ان هذه الاشياء النادرة غاية

النادرة والتي تفوق غيرها القا وإشعاعا لا تثير اهتمامه كما هي موجودة في الطبيعة ، بل فقط بمقدار ما يمكن ان تفيده كوسيلة زينة له او لمحيطه ، لمن ولما يحب ويجل ، لأمرائه ومعابده وآلهته . ولهذا الغرض يختار اولا ما يظهر من الاساس جميلا من حيث هو موضوع خارجي ، وعلى سبيل المثال الالوان الخالصة والساطعة ، والمعادن البراقة كالمرايا ، والاخشاب الشذية الرائحة ، والرخام ، الخ . والشعراء ، وعلى الاخص الشعراء الشرقيون ، لا يترددون في ان يحيطوا بعظيم التقدير ، في قصائدهم ، هذه الكنوز التي تلعب دورا هاما في اغنية النيبيلونجن ايضا ؛ والفن بوجه عام لا يكتفي بمجرد وصف هذه الروائع ، بل يزين اعماله الحقيقية بأشباه هذه الكنوز كلما تأتى له ذلك وبدا له مناسبا . فلتزيين تمثال بلاس (٦٧) في اثينا وتمثال زفس في اوليمبيا ، لم يُوفر لا ذهب ولا عاج ؛ ومعابد الآلهة والكنائس وتماثيل القديسين والقصور الملكية لدى الشعوب قاطبة هي نماذج للعظمة والفخفخة ؛ ولقد طاب للشعوب في كل عصر وزمان ان تعاين في آلهتها ما تملكه من ثروات ، كما طابت لها على الدوام فكرة ان البذخ الذي يحيط به امراؤها انفسهم انما مصدره سخاؤها وكرمها ، هي غير الناكرة للجميل . وبديهي ان المسرات الصادرة عن هذا المنبع يمكن ان ترنقها وتكدرها تأملات يقال لها اخلاقية ، اذ بوسع المرء ان يتساءل ما كان اكثر الفقراء الاثينيين الذين كان من الممكن تسكين جوعهم ، وما كان اكثر العبيد الذين كان من الممكن عتقهم بثمن رداء بلاس ؛ ولقد كان الاقدمون يعرفون هم انفسهم كيف يستخدمون تلك الثروات، في حال تفاقم الاوضاع وتعرض وجود الدولة بالذات للخطر ،

---

٦٧ ــ بالاس : لقب الالهة اثينا . «م»

لغايات نافعة ، نظير ما نفعله نحن بكنوز الاديرة والكنائس . هذه التأملات المتشائمة قابلة اصلا للتطبيق لا على آثار فنية بعينها فحسب ، وانما على الفن بمجمله ، اذ نحن نعلم ما تنفقه الدولة على رعاية أكاديميات الفنون ، وعلى شراء الاعمال الفنية القديمة والحديثة ، وعلى بناء المعارض والمسارح والمتاحف ، الخ . لكن أيا تكن التأملات الاخلاقية والمثيرة للعطف والشفقة التي يمكن للمرء أن يستغرق فيها بهذا الصدد ، فان الركيزة التي ترتكز اليها هي ذكرى ضرورات مكربة .؛ والحال ان رسالة الفن هي على وجه التحديد أن يجعلنا ننساها ، بحيث يمكن لشعب من الشعوب ان يضمن لنفسه اعظم المجد وارفع الشرف بإنفاقه ثرواته في نطاق الواقع بالذات ، ولكن بتساميه فوق بؤس هذا الواقع .

بيد ان الانسان ليس واجبه الاوحد ان يزين نفسه وان يجمّل محيطه ، بل عليه ايضا ان يستخدم المواضيع الخارجية استخداما **عمليا** ، بغية تلبية حاجاته **العملية** . عندئذ تبدأ حياة الكدح ، الشاقة على الانسان ، وتبعيته لتناهي الوجود ونثره ، وبوسعنا ان نتساءل عن مدى صلاحة هذه المتطلبات العملية ، مع كل ما يترتب عليها من نتائج ، لان تكون موضوعا لتمثيل فني .

لقد حاول الفن بادىء الامر ان يمثل هذه الدائرة في شكل ما يسمى **بالعصر الذهبي** او **الحالة الرعوية المثلى** . فمن جهة أولى ، توفر الطبيعة للانسان ، من دون ان تجشمه ادنى مشقة ، تلبية جميع الحاجات التي يمكن ان تساوره ، ومن الجهة الثانية يكتفي الانسان ، في براءته ، بما يمكن ان تقدمه له المروج والغابات وقطعان الماشية ، وبما يمكن ان يوفره له بستان وكوخ، الخ ، من مأكل وملبس وتسهيلات اخرى ، وهذا من دون ان يساوره بعد اي هوى من تلك الاهواء — كالطموح وشهوة التملك — واي نازع من تلك النوازع التي تبدو لنا متعارضة مع نبل الطبيعة الانسانية . وليس من المتعذر للوهلة الاولى ان تبدو مثل

هذه الحالة على قدر من المثالية ، ومن الممكن لبعض دوائر الفن المحدودة ان تكتفي بحالة كهذه . لكن عند التعمق في الفحص قليلا ، تبدو لنا مثل هذه الحياة طافحة بالسأم . فمؤلفات غسنر ، على سبيل المثال ، لم تعد مقروءة ، ولو قرأناها لما ساورنا شعور بالارتياح . اذ ان طرازا من الحياة محدودا الى هذا الحد يفترض وجود نقص في تطور الروح . فالانسان الكامل ، الانسان بملء معنى الكلمة ، لا بد ان تكون لديه منازع واستعدادات من منزلة اسمى بحيث لا يستطيع ان يكتفي بالتلبيات التي يمكن ان توفرها له الطبيعة التي فيها يحيا ، ومنتجات هذه الطبيعة . ان الانسان لم يخلق ليعيش في فقر الروح الرعوي ذاك ؛ بل عليه ان يعمل ؛ واذا ما رغب في شيء، فعليه ان يسعى الى الحصول عليه بنشاطه بالذات . والحال ان الحاجات الفيزيائية البحتة تفتح بحد ذاتها حقلا واسعا امام النشاط الانساني ، وتولّد لدى الانسان شعورا بالقوة الداخلية قادرا بدوره على تحريك اهتمامات وقوى اعمق . لكن هنا ايضا لا بد ان يتحقق توافق بين الخارجي والداخلي ، ولا شيء أقل ملاءمة لوظيفة الفن من تمثيل البؤس الفيزيائي مرفوعا الى اعلى درجاته . فدانتي ، على سبيل المثال ، لا يصور لنا الا ببضعة أسطر نهاية اوغولينو (٦٨) الذي يقضي متضورا جوعا . أما عندما يجعلنا جرستنبرغ، في مأساته التي تحمل اسم **اوغولينو**، نمر بجميع درجات الفظاعة ، ويجعلنا نشهد اولا موت ابناء اوغولينو الثلاثة ، ثم موت اوغولينو نفسه ، فانه انما يعالج

---

٦٨ ــ اوغولان اوغولينو ديلا غيراردسكا : طاغية مدينة بيزه في القرن الثالث عشر ، رمى أعداؤه به وبأولاده في برج ، تركوهم فيه يموتون جوعا . استوحى دانتي من قصته احد فصول «الكوميديا الالهية» . «م»

بذلك موضوعا لا يصلح البتة ، من هذا المنظــــور على الاقل ، للتمثيل الفني .

من منظور آخر ، ولاسباب مغايرة ، تتعارض حالة الحضارة الشاملة ، هي الاخرى ، مع واقعية المثال . وبالفصــــل ، ان العلاقات المتعددة بين الحاجات والعمـل ، بين الاهتمامـــــات وتلبياتها ، تتداخل في الدولة المتحضرة تداخلا شديـــدا بحيث يتجرد كل فرد من استقلاله ويُزج به في علاقات تبعية حيـال الآخرين لا تقع تحت حصر . والمواضيع التي يستخدمها ليست من نتاج عمله الخاص ، او اذا كانت كذلك ، فانما بنسبة طفيفة للغاية ؛ ناهيك عن ان كل نشاط من هذه النشاطات ، بدلا من ان تتم ممارسته بكيفية فردية وحية ، يجري اداؤه اداء ميكانيكيا ، وفقا لمعايير عامة . هذه الحضارة الصناعية ، التي تنطوي على استغلال وإقصاء متبادلين ، تلقي ببعضهم في حضيض فقــــر مدقع ، بينما اولئك الذين هم بمنجى من البؤس والعوز اغنياء الى حد يغنيهم ، ولا بد ، عن العمل والكدح في سبيل لقمــــة يومهم ، ويتيح لهم ان يكرسوا انفسهـــم لاهتمامات اسمــــى ولحماستهم . وبفضل هذا الفائض تنتفي ، بكل تأكيد ، الحاجة الى التذكير الدائم بتبعية لامتناهية ، ويتعاظم انعتاق الانسان من جميع مجازفات السباق على الكسب كلما ابتعد عن وحــــل الاهتمامات المادية البحتة التي لا هدف لها غير الربح . ولكنه لا يكون في حال من اليسر في محيطه المباشر كما لو كان من صنعه. فليس هو الذي خلق او أنتج ما يحيط به وما يتمتع به ؛ وانمـا غرفه من مذخور سابق الوجود ، تم انتاجه بوسائل ميكانيكية في اغلب الاحيان ، وبالتالي بطريقة شكلية ، فما وصل اليه الا غب سلسلة طويلة من جهود بذلها وحاجات عانى منها بشر غيره.

اذن فحالة ثالثة ، حالة وسطى بين العصور الذهبية القروية وبين تنظيمات المجتمع البورجوازي المعقدة ، هي التي تبــدو الاصلح للتمثيل الفني المثالي . وحالة كهذه للعالم سبق لنا ان

عرفناها : العصر البطولي ، المثالي تعريفا . فالعصور البطولية لا تعرف الافتقار الرعوي الى الاهتمامات الروحية ، بل تسمو فوق هذا الفقر الى اهتمامات وغايات أعمق ، ويكون المحيط المباشر للافراد وتلبية حاجاتهم المباشرة من صنعهم هم انفسهم بعد . كذلك يكون الطعام بسيطا : عسلا ، لبنا ، خمرا ، بينما البن وماء الحياة (٦٩) ، الخ ، على سبيل المثال ، يذكراننا للحال بما يتطلبه تحضيرهما من صنوف شتى من المعالجة . ثم ان الابطال يذبحون بانفسهم الحيوانات المأكولة ويطهون لحمها بأيديهم ، ويروضون الخيل التي يمتطون صهواتها ، ويصنعون بنحو او بآخر الادوات التي يستعملونها ؛ فالمحراث واسلحة الدفاع والترس والخوذة والسيف والرمح ، كلها تصنع بأيديهم أو بمشاركتهم . وفي حالة كهذه يراود الانسان شعور بأن كل ما يستخدمه وكل ما يحيط به نفسه يأتي منه ، وبأن جميع هذه الاشياء الخارجية له ومنه ولا تأتيه من مصدر غريب ، من دائرة لا تقع تحت سلطانه . وعلى كل الاحوال ، فان النشاط الذي يبذله الانسان في شروط كهذه ليصنع المواد ويجهز نفسه بها لا بد أن يبدو ، لا عناء شاقا ومرا ، بل عملا خفيفا ، يعود عليه بالرضى والحبور ، ولا تعترضه اية عقبة ولا يتهدده اي فشل .

حالة كهذه الحالة نجدها لدى هوميروس ، على سبيل المثال . فصولجان اغاممنون عبارة عن عصا عائلية براها سلفه وأورثها أحفاده ؛ واوذيسوس صنع بنفسه سريره الكبير لليلة العرس ؛ وان لم تكن اسلحة آخيل الشهيرة من صنعه ، فمرد

---

٦٩ ــ ماء الحياة : شراب مسكر يستخلص بالتقطير من النبيذ والتجير والسدر والحبوب ، الخ . «م»

ذلك الى ان هيفائستوس (٧٠) صنعها بناء على طلب تيتيس (٧١).
وبالاختصار ، يطالعنا في كل مكان الفـرح الاول ، وليـد الاكتشافات الجديدة ، وجدة التملك ونضارته ، والمتعة المتاتية عن ذلك؛ وفي كل مكان لا يجد الانسان نفسه الا بمواجهة منتجات حازها بقوة ذراعيه ومهارة يديه وارابة عقله وجرأته وجسارته . وبفضل ذلك كله امكن لوسائل التلبية الا تنحط الى مصـاف الاشياء الخارجية البحتة ، بل نحن نشهد ، ان جـاز القول ، الولادة الحية لهذه الوسائل ، وكذلك التعبير الحي عن الشعـور بالقيمة التي يعزوها اليها الانسان ، وذلك ما دام يرى فيهـا انبثاقات مباشرة للذاته ، لا مجرد اشياء ميتة افقدها الحياة في نظره اعتياده عليها . كل شيء اذن هنا رعوي أمثل ، ولكن ليس لان الارض والانهار والاشجار والحيوانات ، الخ ، توفر للانسان طعامه ، حابسة اياه في محيط محدود وقاضية عليه بجهل اي مصدر آخر للمتعة ؛ لكن في قلب هذه الانسانية البدائيـة الطافحة بالحياة تنبجس اهتماماتاعمق يبدو معها ما هو خارجي ثانويا ، مضمارا ووسيلة لتحقيق غايات اسمى ، وفـي الوقت نفسه، مضمارا وبيئة موائمين لتفتح التساوق والاستقلال اللذين يتظاهران من خلال كون كل ما هو موجود ، كل شيء وكـل موضوع ، هو من نتاج الانسان ولا وجود له الا برسم استعماله وتلبية حاجاته .

لكن حينما يريد بعضهم ان يطبق نمط التمثل هذا علـى موضوعات مستقاة من عصور اكثر تقدما ، تطورت في اكثـر الاحيان باتجاه معاكس تماما ، يصطدم بصعوبات وإشكالات ، ويتعرض لمخاطر . بيد ان غوته افلح مع ذلك في تحقيق ذلـك

---

٧٠ ـ هيفائستوس : إله النار والمصاهر لدى الاغريق . «م»

٧١ ـ تيتيس : إلهة بحرية ، وفي الميتولوجيا الاغريقية والدة آخيل. «م»

في **هرمان ودوروثي** . ولن اقف هنا الا عند بعض التفاصيل الصغيرة ، على سبيل المقارنة مع مؤلفات اخرى حديثة من هذا النوع . ففي **لويزا** يقدم لنا فوس (٧٢) صورة رعوية للحياة وللنشاط في حلقة هادئة ومحدودة ، ولكن مستقلة ، فيها يلعب خوري الضيعة والفليون والروب دي شامبر والاريكة وابريق القهوة دورا هاما . لكن القهوة والسكر منتجان خارجيا المصدر ، آتيان من عالم غريب عن الحلقة التي تدور فيها حياة اشخاص فوس ، وما شقا طريقهما اليها الا بعد ان مرا بمراحل وسيطة عديدة : التجارة ، المصانع ، الخ ؛ وبالاختصار ، عقب معالجات كثيرة أخضعتهما لها الصناعة الحديثة . هذه الحلقة القروية ليست اذن مغلقة تماما . اما في اللوحة الجميلة التي يؤلفها هرمان ودوروثي فلا حاجة بنا ، على العكس ، الى المطالبة بوسط مغلق ، اذ ان هذه القصيدة التي يخيم عليها بالاجمال جو رعوي ، كما أوضحنا ذلك في مناسبة اخرى ، تفرد دورا بالغ الاهمية وفي محله تماما لاهتمامات العصر الكبرى ، ولصراعات الثورة الفرنسية ، وللذود عن حياض الوطن . والحلقة الضيقة للحياة العائلية في بلدة صغيرة تظل هنا ايضا على تراصها وانكماشها ، لا لانها تجهل احداث العالم الخارجي وانقلاباته الكبرى ، كما هو حال خوري الضيعة لدى فوس ؛ ولكن من خلال الارتباط بالاحداث العالمية الكبرى التي في وسطها تقع الاحداث الرعوية وتتطور الشخصية الرعوية ، يندمج المشهد بدائرة لامتناهية الرحابة لحياة لامتناهية الغنى ، ويوصف لنا العقاقيري المصمم بعناد على عدم تخطي الافق الضيق الذي الفه

---

٧٢ ـ يوهان هنريخ فوس : شاعر الماني (١٧٥١ ـ ١٨٢٦) ، و«لويزا» ملحمة بورجوازية له . «م»

واعتاد عليه على انه دعي جاهل محدود التفكير ، غضوب وان لم يكن شريرا . اما فيما يتعلق بالمحيط المباشر للشخصيات ، فلا يتسلل اي صوت نشاز الى وصفه الرعوي ، المطابق تماما لتصور الغنائية الرعوية كما تقدم لنا عرضها . وعلى هذا النحو ـ وهذا اذا لم نشأ ان نستذكر سوى تفصيل واحد ـ نرى المضيف وضيوفه ، الخوري والعقاقيري ، يحتسون لا القهوة ، وإنما :

جاءت الأم محتفية بهم بالغ الحفاوة
بنبيذ معتق مشعشع
في زجاجة محززة ، على صينية
من القصدير الابيض ، وبكؤوس
ضارب لونها الى الخضرة ، كؤوس
اصلية لنبيذ الراين .

انهم يحتسون في جو من الطلاوة عصير كرمة بلدية ، نبيذا من عام ١٧٨٣ ، في كؤوس بلدية صنعت خصيصا لنبيذ الراين ؛ وهذه الصورة تذكرنا للحال بصورة «امواج الراين وضفافه الخلابة» ، فنجد انفسنا وقد دلفنا الى كروم صاحب البيت ، الواقعة فيما وراء منزله ، بحيث لا تعود ثمة حاجة الى تخطي حدود الحالة التي يخيم فيها الرضى والحبور على كل شيء ، والتي تجد فيها الحاجات كافة تلبيتها الفورية .

جـ ـ بالاضافة الى هذين الضربين من المحيط الخارجي ، ثمة ضرب ثالث تكون روابط الفرد به عينية . نعني المحيط الروحي الذي قوامه الدين ، والقانون ، والعرف ، وتنظيم الدولة والادارة والمحاكم والاسرة والحياة الخاصة والعامة والحياة الاجتماعية ، الخ . اذ من المفروض ان يتظاهر الطابع المثالي لا في تلبية الحاجات المادية فحسب ، بل كذلك في تلبية اهتمامات

الروح . والحال انه اذا كان الجوهري والالهي والضروري في هذه الميادين ثابتا لامتغيرا في ذاته ، فانه يرتدي مع ذلك ، حين يتموضع ، اشكالا متنوعة ومتعددة يكون فيها نصيب كبير للخصوصي وللاصطلاحي المتعارف عليه ، اي ما هو متغير بالنسبة الى بعض الشعوب وبعض العصور . وبارتداء هذه الاشكال تغدو جميع اهتمامات حياة الروح واقعا خارجيا - الاخلاق والعادات والأعراف - يلفاه الفرد امامه مسبق التكوين ويكون مكرها ، من حيث هو ذات منكمشة على ذاتها ، على الدخول في اتصال معه، نظير ما يفعل مع الطبيعة الخارجية، ولاسيما ان هذا الواقع أقرب اليه من هذه الطبيعة ووشائجه به اكثر حميمية . وبالاجمال ، نستطيع ان نطالب لهذه الدائرة بعين التوافق الحي الذي تحدثنا عنه للتو ؛ وعليه ، لن تكون بنا حاجة الى دراسة اكثر تفصيلا هنا ، ولاسيما انه ستسنح لنا الفرصة عما قليل لتوضيح مختلف وجهات النظر الرئيسية المتعلقة بهذه الدائرة في تناولنا لموضوع آخر .

- ٣ -

الجانب الخارجي من العمل الفني المثالي في علاقاته مع الجمهور

على الفن ، من حيث هو تعبير عن المثال ، ان يستلهم هذا الاخير في جميع علاقاته - التي تقدم بنا تمحيصها - بالطبيعة الخارجية ، وأن يخلق توافقا بين ذاتية الشخصية وبين الخارجي . لكن ان يكن الفن قادرا على ان يخلق على هذا النحو

عالما بلا نشازات ولا تناقضات ، عالما مكورا ان صح التعبير ومتجمعا على نفسه ، فهذا لا يغير شيئا من حقيقة ان العمل الفني ، من حيث هو موضوع واقعي وفردي ، لا يوجد برسم ذاته ، بل برسم جمهور يتأمله ويستمتع به . فالممثلون حين يمثلون مسرحية من المسرحيات ، على سبيل المثال ، لا يتكلمون فيما بينهم فحسب ، بل برسمنا ايضا ، ومن الواجب في كلتا الحالين ان يكون كلامهم مفهوما . على هذا النحو يقيم العمل الفني حوارا مع من يتملاه . لكن ان يكن المثال الحقيقي يتكشف على نحو قابل للفهم بالنسبة الى كل انسان في اهواء الآلهة والبشر الذين يمثلونه وفي اهتماماتهم العامة ، فان كون هؤلاء الافراد يعرضون انفسهم لحدسنا في عالم خارجي متعين ، له اخلاقه وعاداته وخصائص اخرى، يجعل من الضروري ان يقوم توافق لا بين هذه الخارجية وبين الشخصيات الممثلة فحسب ، بل كذلك بين هذه الخارجية وبيننا . وكما تكون شخصيات العمل الفني موجودة في العالم الخارجي وكأنها في بيتها ، كذلك نطالب بأن يقوم التوافق عينه بينها وبين محيطها من جهة، وبينها وبيننا من الجهة الاخرى . ان الشعراء والرسامين والموسيقيين والنحاتين يقبسون بملء الخاطر موضوعاتهم من حقب بائدة ، تختلف درجة حضارتها واخلاقها وعاداتها وبنيتها وعبادتها كل الاختلاف عن حضارتنا الراهنة ، وهذه العودة الى الماضي ، التي تعتق الفنان من التأثير المباشر للحاضر ، تمتاز ، كما سبق لنا القول ، بما تضفيه على الموضوع المعالج من طابع من العمومية ليس للفن عنه غنى . غير ان الفنان ينتمي هو نفسه الى عصر معين ، وهو يحيا وسط اخلاقه وعاداته ، ويشاطره طريقته في التفكير وتصوراته . فسواء أكان هوميروس ام لم يكن الشاعر الاوحد لـ **الالياذة** و **الاوذيسة** ، وسواء اعاش فعلا ام لا ، فلا جدال في ان قرونا اربعة تفصل الاشعار الهوميرية عن حرب طروادة ، كما ان ضعف هذا الفاصل الزمني يفصل كبار كتاب

المآسي الاغريق عن عصر الابطال القدامى الذين منهم قبسوا مضمون شعرهم ونقلوه الى الحاضر . كذلك الامر فيما يتعلق بأغنية النيبلونجن والشاعر الذي امكنه ان يجمع ويصهر معا مختلف الاساطير التي تتضمنها هذه القصيدة ليصبها في كل واحد عضوي .

صحيح أن الحماسة العامة للانساني والالهي مألوفة لدى الفنان ، لكن الشروط الخارجية وواقع العصور البائدة قد تغيرت جوهريا وباتت غريبة بالنسبة اليه . زد على ذلك ان الشاعر يبدع لجمهور معين ، اي لشعبه وزمانه اللذين يفترض فيهما ان يفهما العمل الفني باعتباره شيئا مألوفا . صحيح ان الاعمال الفنية الكبرى تطمح الى الخلود ، وترغب في ان تلقى الفهم والاعجاب من قبل الشعوب قاطبة وفي العصور كافة ، لكن حتى وان تكن هذه المطامح مشروعة فانها بحاجة ، كيما تكون في متناول شعوب وازمنة غريبة ، الى عدة واسعة من المعارف والايضاحات الجغرافية ، والتاريخية ، وحتى الفلسفية .

ازاء هذا التصادم بين عصور متباينة ، يباح لنا أن نتساءل عن الشكل الذي ينبغي ان يرتديه العمل الفني ، اخذا بعين الاعتبار الجوانب الخارجية من المكان الذي هو متوضّع فيه ، والعادات ، والاعراف ، والشروط الدينية والسياسية والاجتماعية والاخلاقية ؛ والمطلوب على وجه التعيين ان نعرف هل على الفنان ان ينسى عصره كيما يركز انتباهه كله على الماضي وحياته الواقعية ، بحيث يشكل عمله صورة امينة عن هذا الماضي ، ام ان من واجبه ، لا من حقه فحسب ، الا يقيم اعتبارا الا لأمته وللحاضر بوجه عام ، وبأن يصوغ عمله وفق معايير ذات صلة بخصائص عصره . وبوسعنا ايضا ان نعبر عن هذا الخيار ذي الحدين على النحو التالي : هل ينبغي ان يعالج الموضوع **موضوعيا** من حيث مضمونه والعصر الذي اليه ينتمي،

ام ذاتيا ، اي طبقا لدرجة الحضارة ولخصائص العصر الذي اليه ينتمي الفنان ؟ ان التشبث بكلا حدي هذا الإحراج في تعارضهما يفضي الى موقفين متناقضين غاية التناقض ، ولكنهما كليهما خاطئان ، وسنبدي بشأنهما بعض ملاحظات ستتيح لنا ان نكوّن فكرة عما ينبغي ان يكونه التمثيل الحقيقي .

حالات ثلاث ينبغي ان نتوقف عندها مليا من هذا المنظور :

اولا ، الاستخدام الذاتي من قبل الفنان لشروط عصره الخاص في تمثيله لموضوعات مقتبسة من الماضي .

ثانيا ، الامانة الموضوعية البحتة في تمثيل الماضي .

ثالثا ، الموضوعية الحقيقية في تمثيل الفنان لموضوعات مقتبسة من ازمنة وشعوب غريبة .

أ ـ فيما يتعلق بتغليب وجهة النظر الذاتية البحتة ، فان الشطط بها الى غايتها القصوى يفضي الى الغاء المظهر الموضوعي للماضي لتحل محله ظاهراتية الحاضر .

قد يتأتى ذلك ، من جهة اولى ، من الجهل بالماضي ، ويكون بمثابة شاهد على سذاجة لا تسمح بإدراك التناقض القائم بين الموضوع المعالج وبين كيفية معالجته تلك ، وتحول دون وعي هذا التناقض ؛ وعليه يسعنا القول ان نقص الثقافة هو الذي يقف وراء مثل هذا التصور . وتتجلى هذه السذاجة بوجه خاص لدى هانز ساكس (٧٣) الذي نستطيع ان نقول عنه انه اضفى طابعا «نورمبرغيا» على الرب إلهنا ، على الإله الاب ، على آدم وحواء، وعلى النبيّين ، وهذا من دون ان ننكر انه دلل ، بعمله هذا ، على طلاوة وحدس وصنو نفس . فالله الاب ، على سبيل المثال، يلقي دروسه على هابيل وقايين وسائر اولاد آدم ، تماما كما

---

٧٣ ـ هانز ساكس : شاعر الماني ، ولد في نورمبرغ سنة ١٤٩٤ ، وتوفي سنة ١٥٧٦ ، له مسرحيات غنائية ، وتمثيليات ضاحكة ودرامية . «م»

كان سيفعل معلم مدرسة معاصر لهانز ساكس ؛ فهو يلقنهم التعليم المسيحي ويعلمهم الوصايا العشر و«أبانا الذي في السموات» ؛ وهابيل يتعلم بالفعل ويحفظ كل شيء مثله مثل غلام طيب وورع ؛ اما قايين فيتصرف ويجيب عن الاسئلة كما كان سيفعل صبي أزعر وكسول ؛ وحين يُطلب اليه ان يتلو الوصايا العشر ، يتلوها بمعنى معاكس لمعناها في التوراة ، فيقول : اسرق ، لا تحترم اباك وأمك ، الخ . وعلى نفس هذه الشاكلة كانت تمثل في المانيا الجنوبية قصة درب الآلام (ابيحت هذه التمثيليات من جديد بعد ان كانت حُظّرت لفترة من الزمن) : فبيلاطس (٧٤) يتحول الى موظف فظ متعجرف ، والعساكر ، الذين لا يقلون سوقية عن عساكر هذا الزمان ، يعرضون على المسيح نشقة من التبغ ؛ وحين يأبى تناولها ، يدسون التبغ بالقوة في أنفه ؛ ويضحك الشعب بأسره لهذا المشهد ، رغم ورعه وتقواه ؛ وكلما اكتشف المزيد من الوقائع المقتبسة من عصره المباشر ، تعاظمت تقواه واستيقظت في اعماق نفسه عاطفته الدينية . هذا التحويل وهذا القلب لاشياء الماضي بغية المماثلة بينها وبين اشياء الحاضر لهما ما يبررهما الى حد ما مع ذلك ، ومن المباح لنا ان نعجب بجراة هانز ساكس الذي يرفع الكلفة بينه وبين الله تعالى والتصورات القديمة عنه ليسبغ عليها طابعا بورجوازيا صغيرا ؛ لكن تجريد الموضوع من الموضوعية العائدة له شرعا وقانونا يظل على كل حال عملا من أعمال الجهل والوحشية، فكم بالاحرى اذا أعطي شكلا مناقضا لشكله الواقعي، الامر الذي لا يتمخض الا عن نتيجة تهريجية .

---

٧٤ ـ بيلاطس البنطي : حاكم اليهودية الروماني (بين سنة ٢٦ و٣٦) ، اسلم للمسيح للموت قائلا : «انا بريء من دم هذا الصديق» . «م»

من جهة اخرى ، يمكن ان تتأتى الذاتية من كبرياء الفنان المتاتية بدورها من الوعي المترسخ لديه بتفوق الحضارة التي اليها ينتمي ، هذا الوعي الذي يحمله على ان يعتبر ان الافكار والاخلاق والمواضعات الاجتماعية السائدة في هذه الحضارة هي وحدها القيّمة والمقبولة ، فيداخله الاقتناع لهذا السبب بانه من المتعذر التمتع بمضمون ما ما دام غير متلبس لشكل يجعله على صلة نسب وقرابة مع هذه الحضارة . عن مثل هذه المحاكمة للامور يصدر ما يسمى بالذوق السليم الكلاسيكي لدى الفرنسيين . فالشيء لا يروق لهم ولا يعجبهم ما لم تتم فرنسته اولا ، وكل ما ياتي من الشعوب الاخرى ، وكل ما له على الاخص مظهر قروسطي ، يفتقر في نظرهم الى الذوق ، ويوصف بالهمجية ، ويُرَدّ بازدراء . وعليه ، ما كان فولتير محقا حين قال ان الفرنسيين قد حسّنوا مؤلفات القدامى ؛ فكل ما في الامر انهم امموهم ؛ ولقد كانت التغييرات التي يدخلونها على كل ما هو اصيل وشخصي مملة ومنفّرة ، وبخاصة انها كانت تخضع لاذواق تكونت في دفيئة (٧٥) حضارة بلاط ، حضارة قائمة على اساس من النظامية والعمومية المتعارف عليهما في طريقة التفكير والتعبير . فالتجريد ، الذي هو من نتاج ثقافة مرهفة ، لم يكتفوا بادخاله على شعرهم ، بل ادخلوه كذلك على إلقائهم . فقد كان محظورا على الشاعر ان يستخدم كلمات من اشباه خنزير ، ملعقة ، شوكة ، وكثير غيرها . وكان واجبا عليه ان يلجأ الى توريات وكنايات ؛ فبدلا من ان يسمي الملعقة او الشوكة ، كان عليه ان يقول : اداة ترفع بها الى الفم الاطعمة السائلة او الجامدة ، الخ . لذا بقي ذوقهم محدودا وضيقا

---

٧٥ ــ الدفيئة : بيت من الزجاج لاستنبات النباتات التي تحتاج الى قدر من الحرارة . «م»

للغاية ، لان مهمة الفن ، بدل ان يسطّح مضمونه ويقلصه الى مثل هذه العموميات ، ان يخصصه وان يفرّده تفريدا حيا . لذا ايضا نجد ان الفرنسيين هم الشعب الذي يعسر عليه اكثر من اي شعب آخر ان يتآلف مع شكسبير ، وحين يعنّ لهم ان ينقحوه نراهم يسقطون من مسرحياته ما يحظى بإعجابنا فيهنا تحديدا . بل ان فولتير يسخر من بندار بالذات بقوله : «لا احسن من الماء» (٧٦) . وفي راي الفرنسيين ان على الصينيين او الاميركان او الابطال الاغريقيين والرومانيين ان يتكلموا ويتصرفوا كما يتكلم ويتصرف اهل البلاط الفرنسيون . ففي **افيجينيا في اوليدا** ، على سبيل المثال ، يتحول آخيل من رأسه الى اخمص قدميه الى امير فرنسي ، ولولا اسمه لما حزر احد انه البطل الاغريقي آخيلوس . صحيح انه يرتدي على خشبة المسرح زيا اغريقيا ، ويدّرع بخوذة ودرع ، لكن شَعره ايضا مصفف ومرشوش بالذرور ، ووركيه موسعتان بواسطة وسائد ، وحذاءه ذو كعب احمر ، مشدود الى القدم بأشرطة حريرية ملونة ؛ كما كانت عروض مسرحية **إستر** لراسين تقدم على الدوام ، في عهد لويس الرابع عشر ، أمام جمهور غفير يقبل على مشاهدتها لا لشيء الا لان احازفيروس (٧٧) كان يلج الى خشبة المسرح تماما كما كان يفعل لويس الرابع عشر حين يلج الى قاعة الاجتماعات الكبرى . صحيح ان احازفيروس هذا كان له طابع شرقي ، ولكنه كان مرشوشا في الوقت نفسه بالذرور ويرتدي معطفا من فرو السمور ويسير خلفه حشد من الحجّاب في ملابس فرنسية ، مصففة شعورهم في شبكة ، يحملون على اذرعهم قبعة ذات

---

٧٦ ــ باليونانية في النص ، وهو مثل سائر من ايام الاغريق . «م»

٧٧ ــ احازفيروس : شخصية اسطورية تعرف اكثر باسم اليهودي التائه. «م»

ريش ، وستراتهم وسراويلهم مفصلة من الجوخ المذهب ، وجواربهم من الحرير ، واحذيتهم حمر الكعوب . ففي المسرح كان بوسع كل انسان ان يستمتع بمشهد ما كان مباحا حضوره في الواقع الا لعدد ضئيل من اهل البلاط وبعض المحظوظين . هذا المشهد هو مشهد دخول الملك وقد نظم شعرا . وبموجب المبدأ نفسه يدرس التاريخ في فرنسا ويكتب في غالب الاحيان ، لا لذاته ولما للاحداث من اهمية بحد ذاتها ، وانما لفائدته ذات الطابع الراهن ؛ بغية تلقين الحاكمين مذاهب فاضلة او تنفير الناس منهم . كذلك تتضمن المسرحيات ، إما من اولها الى آخرها وعلى نحو سافر ، وإما في هذا او ذاك من مشاهدها ومقاطعها ، تلميحات الى احداث اليوم ، او اذا كانت المسرحيات قديمة ومشتملة على مقاطع قمينة بالتذكير بهذه الاحداث ، عمدوا الى ابرازها ابرازا خاصا من دون ان تكون نية من هذا القبيل قد خامرت مؤلفيها ، فاذا بالجمهور يستقبلها بترحاب وحماسة .

أما النمط الثالث للتمثيل الذاتي فقوامه صرف النظر عن كل ما يمكن ان يكون فنيا حقا في الماضي وفي الحاضر ، والاستعاضة عنه بتقديم مشهد الوقائع والاحداث اليومية للجمهور ، على نحو ما تجري في الحياة الواقعية . وتكون نتيجة ذلك ان توقظ لدى الجمهور المشاعر الذاتية الممكن استلهامها من الحياة النثرية . والاخذ بهذا المبدأ يمكن ان يؤدي الى ابداع اعمال تكون في متناول الناس جميعا ، اعمال لا تتطلب اي مجهود للفهم ، لكن اولئك الذين يقبلون على هذه الاعمال ولهم مطالب فنية معينة سرعان ما تخيب آمالهم ، لان هدف الفن أن يحررنا من هذه الذاتية تحديدا . فلئن تكن مسرحيات كوتزيبو (٧٨) ، على

---

٧٨ — اوغست فون كوتزيبو : كاتب الماني له مسرحيات وهزليات قائمة على الحبكة والتشويق (١٧٦١ — ١٨١٩) . «م»

سبيل المثال ، قد لاقت نجاحا عظيما في ايامنا هذه ، فمرد ذلك الى ان المؤلف ، اذ يحدثنا عن «عوزنا وبؤسنا» ، وعن «ملاعق الفضة المسروقة» ، وعن الناس «الذين يجازفون بدخول السجن» ، وإذ يضع على خشبة المسرح «قساوسة ومستشارين تجاريين وضباط صف وأمناء سر وضباط خيالة» ، انما يضع تحت انظار الجمهور ما سبق لكل واحد ان رآه في بيته او في بيت قريب له او صديق ، ويوقظ في كل واحد ذكرى نقاط حساسة في وجوده . بيد ان ما تفتقر اليه هذه الذاتية هو القدرة على الارتفاع الى مستوى الاحساس بما يفترض فيه ان يؤلف المضمون الحقيقي لعمل من الاعمال الفنية وعلى التسامي الى مستوى تمثيله ؛ فأقصى ما تستطيع فعله هو أن تبرر الاهتمام الذي توليه لجميع جوانب الحياة اليومية المبتذلة هذه، متعللة بمطالب القلب ، ومستغرقة في تأملات اخلاقية مزعومة ما هي في الواقع الا افكار شائعة مبتذلة . هكذا يتضح لنا ان انماط التمثيل التي تحدثنا عنها أعلاه تتسم بأحادية جانب ذاتية لا تقيم اي وزن للمظهر الواقعي والموضوعي للعالم وللمواضيع الخارجية .

ب ـ تسعى الكيفية الثانية في تصور الفن والتمثيل الفني ، على النقيض من ذلك، الى تصوير شخصيات الماضي وأحداثه ، بقدر الامكان ، ضمن وسطها الحقيقي ، آخذة بعين الاعتبار جميع خصوصيات الاخلاق ، وكل المناخ الخارجي بوجه عام . وأول من برّز في هذا الاتجاه الالمان . ذلك اننا ، بخلاف الفرنسيين ، امناء محفوظات حرصاء على جميع الخصوصيات الاجنبية ، ونحن نطالب الفن بالتصوير الامين لجميع الظروف الزمانية والمكانية ، وللعادات والملابس والاسلحة ، الخ ؛ ولدينا في الوقت نفسه القدر الكافي من الصبر للانكباب على دراسة متبحرة ، تستلزم كثرة مجهود وسعة اطلاع ، لطرائق التفكير

وتصور العالم لدى الامم الاجنبية وفي عصور غابرات ، بحيث نتوصل الى التآلف مع خصائص هذه الامم ؛ وبفضل سعة الافق هذه التي ندلل عليها في جهودنا لفهم روح الامم الاخرى ، لا نظهر في الفن تسامحا ازاء الغرائب التي نلتقيها لدى الآخرين فحسب ، بل نتشدد ايضا في التدقيق الى حد المطالبة بالنقل الامين ، ما امكن ، للتفاصيل الخارجية ، بما فيها غير الاساسية. ان الفرنسيين هم بدورهم اهل حذق ونشاط ، لكن ان يكن لزاما علينا ان نقر لهم بطول باعهم في مضمار الثقافة وبما يتمتعون به من حس عملي ، فلا مفر ايضا من الاعتراف بأنهم لا يضاهون الالمان صبرا وجلدا ليتبحروا في الاشياء بلا تعجل وعن رغبة حقيقية في معرفتها لذاتها . ان الفرنسي يبدأ على الدوام باصدار أحكام ، بينما نقدّر نحن الالمان ، وعلى الاخص في الاعمال الفنية الاجنبية ، كل ما هو تصوير امين ؛ فما من شيء الا ويثير اهتمامنا ، سواء أكان نباتات غريبة أم تشكلات اخرى للطبيعة الخارجية ، أيا يكن العالم الذي اليه تنتمي ، أم مفروشات من كل نوع وشكل ، أم كلابا وقططا ، بله الاشياء المنفرة ؛ وعلى هذا النحو نتوصل الى التآلف مع اغرب طرائق التفكير والاعتقاد : الأضاحي ، اساطير القديسين على ما فيها من إحالات منطقية ، وهذا من دون ان نتحدث عن تمثلات اخرى من نوع مماثل . كذلك حين نشاهد تمثيل اشخاص على خشبة المسرح ، فقد نرى ان اكثر ما يثير الاهتمام فيهم هو الطريقة التي بها كانوا يتكلمون ويتصرفون ، الخ ، هو ما كانوه ، لا بحد ذاتهم فحسب، بل ايضا كممثلين لعصر ولأمة ، وفي علاقاتهم المتبادلة.

في ايامنا هذه ، وبفضل تأثير فريدريك فون شليغل (٧٩) على

---

٧٩ ــ فريدريك فون شليغل : كاتب وعالم الماني ، من مؤسسي المدرسة الرومانسية الالمانية (١٧٧٢ ــ ١٨٢٩) . «م»

وجه الخصوص ، استقر الراي على ان امانة كهذه هي التـــي تشكل موضوعية عمل من الاعمال الفنية . ولهذا السبب ينبغي، على ما يذهب اليه انصار هذا الراي ، اتخاذ الامانة معيـــارا رئيسيا في تقييم اي عمل فني ، كما ينبغي ان يكون الاهتمام الذاتي تابعا للفرح الذي يتأتى من الامانة الحية . وهذا يفترض اننا عاجزون عن تبني وجهة نظر اسمى كيما نكوّن فكرة عـــن طبيعة المضمون الممثل وعن طابعه ، مثلما يفترض انه لا يجوز لنا ان نأتي في تقييمنا وحكمنا بأي وجهة نظر ذات صلة بمستوى ثقافتنا وبغاياتنا الخاصة . وحين طفق الالمان ، بمبادرة مـــن هردر (٨٠) ، يهتمون من جديد بالاناشيد والاغانـــي الشعبية ، شرعوا بتأليف انواع شتى من الاغانـــي على منوال الاغانـــي الايروكية (٨١) ، والاغريقية الجديدة ، واللابونية (٨٢)، والتركية، والتترية ، والمغولية ، الخ ، ورأوا في هذه المقدرة على الاقتباس من معين اخلاق وتصورات شعبية واجنبية وفي هذه البراعة في محاكاة نتاجها الغنائي دليلا على عبقرية كبرى . لكن ان يكـــن

---

٨٠ ـ يوهان غوتفريد هردر : كاتب الماني ، من مؤسسي حركة «العاصفة والاندفاع» ، مؤلف «افكار في فلسفة تاريخ الانسانية» (١٧٨٤ ـ ١٧٩١) .
ـ م ـ

٨١ ـ الايروكيون : شعب من الهنود الحمر كان يستوطن جنوب شرقـي بحيرتي ايريه وأونتاريو بين كندا والولايات المتحدة الاميركية ، وكان يؤلـــف اتحادا كونفيدراليا يعرف باسم «الامم الخمس» ، وقد حارب الفرنسيين حتى سنة ١٧٠٠ واعاق تقدمهم باتجاه الجنوب . «م»

٨٢ ـ لابونيا : اقصى منطقة من شمال اوروبا موزعة بين النرويـــج والسويد وفنلندا والاتحاد السوفياتي ، واللابونيون عشيرة قومية لا يزيـــد تعدادها على ٣٥٠٠٠ نسمة ، تعيش من تربية الرنة . «م»

الشاعر يملك هذه المقدرة على الاقتباس وهـذه البراعة فـي المحاكاه ، فان النتاج الذي ينتج عنهما لا يمثل بالنسبة الـى الجمهور الموجّه اليه الا شيئا خارجيا تماما .

هذا التصور ، ما دام ضيقا الى هذا الحد ، لا يقيم اعتبارا الا للجانب الشكلي البحت من الدقة والامانـة التاريخيتين ، ويضرب صفحا عن المضمون واهميته الذاتية وعن كل ما تدين به مقدرتنا على الحدس وطريقتنا في التفكير والاحساس للثقافـة الحديثة . ومن المستحيل صرف النظـر عن اي مـن هاتين النقطتين ، لاننا نحرص على ان تكون تلبيتنا تامـة من هاتين الزاويتين، وعلى هذا الاساس يتكشف لنا مطلبالامانة التاريخية في مظهر لما يحظ بعد منا بالدراسة . وهذا ما يقودنا الى تمحيص المسألة المتعلقة بمعرفة ما كنه الموضوعية والذاتيـة الحقتين ، المفروض في كل عمل فني ان يستجيب لهما .

جـ ـ ما يمكن ان نقوله باديء ذي بدء ، وبصورة عامة ، عن هذا الموضوع ، هو انه لا يجوز ابراز اي مظهر من المظاهر التي درسناها حتى الان على حساب سائر المظاهر ، ولا يجوز لاي منها ان يدحر ما عداه الى المؤخرة ، وان الدقة التاريخية البحتة للاشياء والمواضيع الخارجية ، من مكان واخلاق وعـادات ومؤسسات ، تؤلف الجزء الثانوي من العمل الفني ، الجـزء العادم الاهمية بالقياس الى الاهتمام الذي يفترض ان يثـيره فينا مضمون يشتمل على حقيقة دائمة لا تفنى، وبالتالي صحيحة ايضا بالنسبة الى الحاضر .

من هذه الزاوية ايضا نستطيع ان نعارض التمثيل ، كمـا ينبغي ان يكون كيما يبقى ضمن نطاق الحقيقـة ، بالتصورات التالية ، وان تكن ناقصة نسبيا .

اولا ، ان تمثيل خصائص عصر من العصور يمكن ان يكـون امينا ، دقيقا ، حيا ، ومفهوما حتى لجمهور راهن ، من غير ان يتجاوز مع ذلك إسفاف النثر ، من غير ان يكون شعريا فـي

ذاته . ولدينا على ذلـــك مثال في **غوتز فون برليشنجن** (٨٣) لغوته . فنحن نلتقيه من بداية المسرحية . والحدث يجري في نزل في شفارزنبرغ في مقاطعة فرانكونيا . ميتزلر وسيفرس جالسان الى مائدة ؛ وأمام موقد النار خادمان من خدم الفرسان ؛ والمضيف :

سيفرس : ناولني ، يا هانسل ، كأسا آخر من ماء الحياة ، وكن مسيحيا في كيلك .

ميتزلر (بصوت خافت ، مخاطبا سيفرس) : قص علينا مرة اخرى قصة برليشنجن ؛ اذن لقد حنق اهل هامبورغ حنقا شديدا حتى طاش صوابهم ! الخ .

وهاكم مثالا آخر ، من الفصل الثالث :

جورج (يدخل حاملا مزرابا) : هاك رصاصا . لو استعملت نصفه لا اكثر ، لما نجى احد ليأتي ويخبر جلالته بقوله : مولاي ، لقد كنا في وضع غير مؤات .

ليرس (وهو يضرب على المزراب) : شيء عظيم !

جورج : ما على المطر الا ان يشق لنفسه طريقا آخر ؛ انه لا يخيفني . الفارس الصنديد والمطر الغزير لا يعصى عليهما سبيل .

ليرس (يصب شرابا) : يدك على الزناد (يتقدم باتجاه النافذة) ارى سيدا من جماعة الامبراطور يحوم في المكان مع بندقيته ؛ يعتقدون ان ذخيرتنا قد نفذت . لسوف يذوق الرصاصة حارة ، من فوهة السبطانة مباشرة (يلقم) .

جورج (يضغط على الزناد) : دعني أرَ .

---

٨٣ ـ غوتز فون برليشنجن : مسرحية وضعها غوته في شبابه سنة ١٧٧٤ ، وكان آنئذ من رواد حركة «العاصفة والاندفاع» . «م»

ليرس (يطلق النار) : وها عصفورنا يسقط ارضا ، الخ .

هذا كله في غاية من الوضوح ، مفهوم ، ومن طبيعة الموقف والفرسان تماما ؛ ومع ذلك فان هذه المشاهد زقاقية ونثرية ، اذ ليس لها من مضمون سوى وقائع عادية تماما ؛ ومن شكل سوى موضوعية في متناول الناس طرا . وبوسعنا ، لو شئنا ، ان نجد أمثلة مشابهة في الكثير من مؤلفات الشباب الاخرى لغوته ، تلك المؤلفات التي كانت موجهة ضد كل ما كان يعتبر الى ذلك اليوم انه هو القاعدة ، والتي كانت تدين بوقعها ومفعولها للطريقـــة العينية والاليفة التي مثلت بها الاشخاص والاحداث، مما اختصر المسافة التي تفصلهم عن الجمهور . ولكن على وجه التحديد لان المسافة تقلصت حتى انعدمت ، ولان المضمون تافه الى حـــد كبير ، يبدو لنا هذا النوع من المشاهد غثا . وهـــذه الغثاثة لا تصبح منظورة في الاعمال المسرحية الا في اثناء ادائها ، في حين ان المرء يتهيأ ، قبل التمثيل ، ولدى مرأى التحضيرات والاضواء والممثلين المتبرجين ، لرؤية شيء آخر غير زوج من الفلاحين ، وزوج من الفرسان ، وكأس من الشراب . ولهذا أحب الناس **غوتز** لدى مطالعتها ، بينما لم تصمد على خشبة المسرح طويلا .

من جهة اخرى ، يمكن ان نكون مطلعين على ما يشكـــل الاساس التاريخي لميتولوجيا قديمة ، وان نكون متآلفين مع ما هو غريب في التاريخ السياسي لبعض الدول وفي أعرافها، وهذا بفضل المعارف التي نكون قد حصلناها ، لان هذه المعارف تدخل في عداد ثقافة عصرنا . وبالفعل ، أليست دراسة الفن والميتولوجيا والديانة والادب والتقاليد العائدة الى العصـــور القديمة نقطة انطلاق لكل نظامنا التعليمي الراهن ؟ فكل غـــلام يتآلف منذ ايام المدرسة مع آلهة اليونان وابطالها واشخاصهـــا التاريخيين . ونظرا الى ان رموز العالم اليوناني واهتماماته هذه اضحت رموزنا واهتماماتنا في تمثلنا ، فمن الطبيعي والحالـــة هذه ان نستمتع بها حين تمثل لنا بصورة موضوعية ؛ وكل ما

هنالك انه يجوز لنا ان نتساءل لماذا لا تحظى الميتولوجيا المصرية او الهندية او الاسكندنافية بالمعاملة نفسها . زد على ذلك ان الله في هذهالتمثلات هو عنصرها العام . لكن العنصر المتعين في هذه التمثلات ، وبخاصة الآلهة الاغريقية والهندوسية الخاصة ، ما عادت تمثل بالنسبة الينا ، في هذا التعين ، تجسيد الحقيقة ، وما عدنا نؤمن بها ، وكل ما هنالك ان مخيلتنـــا يطيب لها ان تتملاها . وبحكم ذلك تبقى على الدوام غريبة عن وجداننا ، عن اعمق ما فيه ؛ وليس لنا ان نتصور كلاما بائخا واجوف كذلك الذي يطرق اسماعنا حين يهتف الهاتفون في الاوبـــرات : «آه ايتها الآلهة !» ، «ايه جوبيتر !» ، بلـــــه «اواه يا اوزيريس وايزيس !» ؛ وهذا من دون ان نتكلـــــم عن العرافين الكريهين (ويندر الا يكون في الاوبرا عرافون) الذين يستبدلون فـــــي المآسي الحديثة بنوبات من الجنون والكلام اثناء النوم .

كذلك الحال بالتحديد والدقة فيما يتعلق بسائر الوقائـــع التاريخية ذات الصلة بالاعراف والقوانين ، الخ . ان هذه الوقائع لتاريخية بكل تأكيد ، لكنها عائدة الى تاريخ الماضي ؛ وان لم يكن لها من علاقة بحياة الحاضر ، فلا طائل في معرفتها بتفاصيلهـــا كافة ، فهي ليست من شأننا ؛ والحال انكل ما انقضى قـــد انقضى ، ولا يستأهل بالتالي ان نوليه اهتماما . وما هو تاريخي لا يكون من شأننا الا اذا خص الامة التي اليها ننتمي ، كما انه لا يعنينا الا اذا آمكن لنا أن نعتبر الحاضر بوجه عام نتيجة لهـــذه الاحداث التاريخية او تلك ، وعلى الاخص تلك الاحداث التـــي تكون شخصياتها وافعالها الممثلة شبيهة بحلقات سلسلة . اذ لا يكفي ان يوجد رابط ما بين الشعب وبين الارض التي عليها يقيم، بل ينبغي ان يكون هناك رابط وثيق بين ماضي شعبنا ودولتنا، وبين حياتنا ونمط عيشنا في الحاضر .

لا ريب في ان **النيبيلونجن** تروي لنا احداثا وقعت علـــــى

ارضنا ، لكن البورغونديين (٨٤) والملك غريبون كل الغربة عن جميع شروط ثقافتنا الراهنة وعن اهتماماتنا القومية الراهنة بحيث نشعر ، حتى وان لم نكن من العلماء المتبحرين ، بأننا اقرب بكثير الى الاحداث التي يسردها لنا هوميروس في قصائده. ولقد انصاع كلوبستوك (٨٥) بكل تأكيد لحس الوطنية حين اناب مناب آلهة الاغريق الآلهة الاسكندنافية ، لكن فوتان (٨٦) وفالهالا (٨٧) وفريا (٨٨) بقيت مجرد اسماء لم يألفها تمثلنا بقدر ما الف جوبيتر او الاولمب .

ثمة نقطة تستوجب إلحاحا خاصا ، ونعني بها ان الاعمال الفنية ليست مواضيع للدراسة والتبحر ، بل ينبغي ان نتمكن من فهمها وتذوقها ، دونما حاجة الى طول اعداد وتحضير ومتاع واسع من المعارف . ذلك ان الفن موجود ، لا لحلقة صغيرة مغلقة من بضعة اشخاص مؤهلين تأهيلا عاليا ، وانما لمجمل الامة بما هي كذلك . وما يصح بالنسبة الى العمل الفني بوجه عام ينطبق ايضا على الجانب الخارجي من الواقع التاريخي الممثّل . فلا بد له هو الآخر ان يكون مفهوما منا وفي متناولنا ، على ان يؤخذ بعين الاعتبار عصرنا والشعب الذي اليه ننتمي ،

---

٨٤ ــ البورغونديون : شعب جرماني ، استوطن في القرن الخامس ضفاف الراين ، ثم التجأ الى حوض الرون ، وخضع للفرنجة سنة ٥٣٤ . وقد اعطى اسمه لمقاطعة بورغونيا . «م»

٨٥ ــ فريدريك غوتليب كلوبستوك : شاعر الماني ، مؤلف «المسيادة» ، وهي ملحمة توراتية (١٧٢٤ ــ ١٨٠٣) . «م»

٨٦ ــ فوتان : كبير آلهة الميتولوجيا الاسكندنافية . «م»

٨٧ ــ فالهالا : في الميتولوجيا الاسكندنافية ، مقام الابطال القتلى في المعارك . «م»

٨٨ ــ فريا : إلهة الخصب عند الاسكندنافيين . «م»

من غير ان يتطلب ذلك من قبلنا مجهودا تبحريا ؛ ولا بد ، حين نوضع من جديد في ذلك الواقع التاريخي ، ان نشعر وكأننا في بيتنا ، لا في عالم غريب وغير مفهوم .

ها قد قربت الشقة بيننا وبين ما ينبغي ان يُعتبر انه هو الموضوعية الحقة ، وها قد بدأنا نستشف الشروط التي ينبغي ان تتوفر في العمل الفني كيما نتآلف مع الموضوعات المقتبسة من عصور بائدة .

بهذا الخصوص سنستشهد في المقام الاول بالقصائد القومية الاصيلة ، بتلك التي حافظت على جانبها الخارجي كما كان ينتمي من تلقاء ذاته الى الامة ، بدل ان يكون غريبا بالنسبة اليها . ونخص بالذكر هنا ملاحم الهند والاشعار الهوميرية والشعر المسرحي الاغريقي . فهوميروس لا ينطِق فيلوكتيتس وانتيغونا واجاكسس واورستس واوديب وجوقاته كما كانوا سينطقون في العصر الذي فيه تدور الاحداث . وللاسبانيين بدورهم قصائدهم الملحمية عن **السيد** . أما توركتو تاسو (٨٩) فقد تغنى في **اورشليم المحررة** بمجد النصرانية الكاثوليكية . وأشاد الشاعر البرتغالي كاموئنس (٩٠) باكتشاف طريق الهند عبر رأس الرجاء الصالح ، وتغنى بالمآثر العظيمة لأبطال البحر الذين كانوا من ابناء أمته والذين كانت مفاخرهم مفاخر امته في الوقت نفسه.

---

٨٩ ــ توركاتو تاسو : شاعر ايطالي ، مؤلف ملحمة «اورشليم المحررة» التي يتداخل فيها الاسلوب البطولي والاسلوب الروائي ، عاش معانيا من هجاس الاضطهاد ومات شبه مجنون (١٥٤٤ ــ ١٥٩٥) . «م»

٩٠ ــ لويس دي كاموئنس : شاعر برتغالي ، له قصيدة مطولة بعنوان «لويسيادة» تغنى فيها بمغامرات فاسكو دي غاما ، وتعد من روائع الادب البرتغالي القديم (١٥٢٤ ــ ١٥٨٠) . «م»

وكتب شكسبير مسرحيات درامية اقتبس موضوعاتها من احداث تاريخ أمته المأساوي . كما الف فولتير نفسه **الهنريادة** . اما نحن الالمان فقد عزفنا عن اتخاذ القصص النائية تاريخيا ، التي لا تكتسي بالنسبة الينا بأي اهمية قومية ، موضوعات لاعمالنا الادبية بحيث تتحول الى قصائد ملحمية قومية . **والمسيادة** لكلوبستوك و **النوحيادة** Noachide لبودمر (٩١) ما عادتا مطابقتين لذوق العصر ، وما عاد احد يزعم ان شرف الامة يقتضي ان يكون لها لا هوميروسها فحسب ، بل كذلك بندارها وسوفوكليسها ، الخ . والموضوعات المقتبسة من التوراة تؤثر فينا اكثر من غيرها ، بالنظر الى تآلفنا مع كتابي العهد القديم والجديد ، لكن الجنب التاريخي من العادات والاعراف يبقى بالنسبة الينا شيئا غريبا ، هو من شأن اهل الاختصاص والتبحر ؛ والحق ان الشيء الوحيد المألوف لدينا هو الربط النثري بين الاحداث والاشخاص ووصفهم لنا بألفاظ جديدة ، بحيث يخامرنا شعور واضح بأن العمل الذي امامنا عمل متكلف.

على ان الفن لا يستطيع ان يحدّ اختياره بموضوعات ذات طابع قومي فقط ، بل يحق له ان يقتبس موضوعاته من الامم كافة والعصور طرا بالنظر الى كثرة الاتصالات والاحتكاكات القائمة بين مختلف الشعوب والمرشحة في ارجح الظن لان تتزايد وتتوثق . وليس على الشاعر في مثل هذه الحال ان يدلل على نبوغ عظيم بتماهيه مع عصور بائدة أو شعوب غريبة ، بل عليه ان يعمل على ان يأتي الجانب التاريخي الخارجي في عمله الادبي ممثلا لمحض عنصر ثانوي ، وأن يفسح مكانة الصدارة فيه بالمقابل لما هو انساني وعام . وكان العصر الوسيط قد سلك هذا المسلك،

---

٩١ ـ يوهان يعقوب بودمر : شاعر وناقد سويسري الماني اللغة (١٦٩٨ ـ ١٧٨٣) . «م»

اذ اقتبس موضوعاته من العصر القديم لكنه أقحم عليها روح زمانه ؛ بيد انه وقع في شطط معاكس ، اذ لم يستبق من الاسكندر او اينيوس (٩٢) او الامبراطور اوكتافيانوس (٩٣) سوى اسمائهم وحدها .

وما يتقدم على كل ما عداه في الاهمية هو ان يكون العمل الفني قابلا للفهم بصورة مباشرة ، وقد طالبت الامم طرا على مر الازمان بأن يكون العمل الفني مألوفا لديها ، وبأن يكون حيا ، وبأن يوحي لها عند قراءته او مشاهدته ممثلا على المسرح بانها تلتقي من جديد بأشياء معروفة منذ طويل الآماد ، وان جرى اتباع طريقة معينة في تمثيلها . بهذه الروح من الاستقلال القومي عالج كالدرون (٩٤) موضوع مسرحيتيه **زينوبيا** و **سيميراميس** ؛ كما عرف شكسبير كيف يسبغ بدوره على موضوعات مآسيه ومسرحياته الدرامية البالغة التنوع طابعا قوميا انكليزيا ، وان تفوق على الاسبان الى غير ما حدود في المحافظة ، فيما يتعلق بالسمات والمعالم الاساسية ، على الطابع التاريخي للامم الاجنبية ، كالرومان مثلا . وحتى كتاب المآسي الاغريق لم تغب عن انظارهم قط راهنية زمانهم ومدينتهم .

---

٩٢ ـ اينيوس : امير من طروادة ، اتخذه فرجيل بطلا لملحمته «الانياذة». وقد حارب الاغريق ببسالة اثناء حصار طروادة . ولما سقطت المدينة هرب الى ايطاليا حيث تزوج لافينيا ، بنت ملك اللاتيوم . ومن هنا درج التقليد على عزو اصل طروادي الى الرومان . «م»

٩٣ ـ اوكتافيانوس : الاسم الذي تسمى به اوغسطوس بعد ان تبناه قيصر . «م»

٩٤ ـ بدرو كالدرون ديلا باركا : شاعر مسرحي اسباني كبير ، له هزليات ذات طابع ديني او تاريخي (١٦٠٠ ـ ١٦٨١) . «م»

فمسرحية **اوديب في كولونا** وثيقة الصلة بأثينا ، لا لان احداثها تقع بجوار هذه المدينة فحسب ، وانما ايضا لان كولونا ستغدو بعد وفاته مكانا مقدسا بالنسبة الى اثينا . كذلك كانت **الاومينيدات** لأسخيلوس تمثل بالنسبة الى اهل اثينا اهمية قومية ، بالنظر الى قرار مجمع حكماء المدينة . وبالمقابل ، لم تفلح الميتولوجيا الاغريقية قط، رغم استعمالها على نحو متواصل منذ عصر نهضة الفنون والعلوم ، في تأثيل جذورها لدى الشعوب الحديثة ، وهي تحافظ ، رغم انتشارها الواسع ، على طابع بارد بائخ سواء افي الفنون التشخيصية ام في الاعمال الشعرية ، بل في هذه اكثر من تلك . فلن يدور في خلد احد اليوم ان ينظم ، على سبيل المثال ، قصيدة برسم فينوس او جوبيتر او بالاس . صحيح ان النحت لا يستطيع حتى يومنا هذا ان يستغني عن الآلهة الاغريقية ، ولكن لهذا السبب ايضا نجد اكثر منتجاته يعسر فهمها على غير الجهابذة والضليعين والحلقة الضيقة من العلماء المتوفرة لهم معارف ثرة .

كان غوته قد حاول ، ولكن بلا جدوى ، ان يشجع الرسامين على استلهام لوحات فيلوستراتس ، ويمكننا ان نقول بصفة عامة ان المواضيع القديمة ، الغارقة في راهنية العصور القديمة وواقعها ، تبقى غريبة بالنسبة الى الجمهور كما الى الرسامين المحدثين . وبالمقابل ، نجح غوته نفسه حين كتب ، بروح اعمق، **الديوان الغربي ـ الشرقي** (٩٥) ، في ادخال الشرق الى شعرنا الحديث وفي تكييفه مع نظرتنا العصرية . بيد انه لم ينس قط، وهو منهمك في عملية التكييف هذه ، انه رجل من الغرب والماني؛ وعليه ان يكن قد ابرز الطابع الشرقي للاوضاع والظروف، فقد افلح في إبداع عمل لا يصدم من بعيد او قريب وجداننا

---

٩٥ ـ ديوان شعر لغوته كتبه عام ١٨١٩ . «م»

العصري ولا يتعارض مع فردية غوته بالذات . ليس ثمة ما يمنع اذن ان يقتبس الفنان موضوعاته من بلدان نائية ومن عصور زائلة ومن شعوب اجنبية ، وان يحترم بصفة عامة الطابع التاريخي للميتولوجيا والاعراف والمؤسسات ، لكن بشرط الا يستخدم هذه التفاصيل التاريخية الا كإطار للوحاته ، وبشرط ان يكيف مضمونها الباطن مع ضمير عصره الاعمق غورا ، على نحو ما فعل غوته حين أفلح في ان يجعل من مسرحيته عن افيجينيا عملا لن يمل الناس ابدا من تمليه واستحسانه .

الشروط التي ينبغي ان يتم فيها هذا التحويل تختلف من فن الى آخر . فالشعر الغنائي ، على سبيل المثال ، هو أقل انواع الشعر حاجة الى اللجوء الى الوصف الدقيق للمحيط التاريخي الخارجي ، على اعتبار ان الجوهري بالنسبة اليه هو عالم العواطف وخلجات النفس . ان قصائد بترارك (٩٦) لا تعلمنا شيئا كثيرا عن لورا نفسها ، مثلا ؛ نحن لا نعرف تقريبا سوى اسمها الذي يمكن اصلا استبداله بأي اسم آخر من دون أن ينجم عن ذلك تغيير ما ؛ كذلك لا تعلمنا الا بالنزر اليسير عن المكان : فكل ما نعرفه انه يقع بجوار منابع الفوكلوز (٩٧) ، الخ . اما الشعر الملحمي فهو الشعر الذي يحتاج الى اكبر قدر من التفاصيل ، لانها تشكل ، ان صح التعبير ، الكساء التاريخي

---

٩٦ ـ فرانشسكو بترارك : شاعر ايطالي ، (١٣٠٤ ـ ١٣٧٤) . من رواد النهضة الاوروبية ، ومؤرخ ، وعالم عاديات ، ومحقق مخطوطات ، اشتهر بقصائده التي تغنى فيها بامرأة تدعى لورا ، وارجح الظن انها لورا دي نوفا، وهي سيدة بروفنسالية (١٣٠٨ ـ ١٣٤٨) . «م»

٩٧ ـ الفوكلوز : نبع غزير ينبع في فرنسا ويصدر عنه نهر السورغ ، وقد خلد بترارك ذكره باشعاره . «م»

الخارجي ، وهذا ما يجعلنا نقبل بها بطيبة خاطر . لكن الفن المسرحي هو الذي يمكن ان تعرضه الجوانب الخارجية لأفدح الاخطار ، وبخاصة في العروض التمثيلية التي يخاطبنا فيها كل شيء مباشرة ويعرض نفسه مباشرة وبصورة حية لانظارنا، بحيث تنتابنا الرغبة في ان نحس بأننا بدورنا على اتصال مباشر وتواصل حميم مع ما يُمثَّل لنا . هنا ينبغي ان يحتل تمثيل الواقع التاريخي الخارجي مكانة ثانوية تماما ، بحيث لا يعدو ان يكون مجرد اطار ؛ ومن الواجب ان يتم ذلك على نحو مماثل لما نفعله في الاشعار الغزلية حين نعطي الحبيبة اسما مغايرا لاسم حبيبتنا نحن ، وان كان يخامرنا تعاطف عميق مع المشاعر المعبَّر عنها ومع الكيفية التي جرى بها التعبير عنها . وليس من المهم ان يعثر اهل العلم والتبحر على اخطاء واغلاط في وصف الاعراف ودرجة الحضارة والمشاعر . فمسرحيات شكسبير التاريخية تشتمل على اشياء كثيرة تبقى بالنسبة الينا غريبة ولا تثير اهتمامنا . وقد نتغافل عنها عند القراءة ، ولكن ليس على المسرح . صحيح ان النقاد والجهابذة يعتقدون ان الكنوز التاريخية يجب ان تُمثل لقيمتها الذاتية ، ويندّدون ساخطين بفساد ذوق الجمهور حينما لا يخفي ضجره ؛ غير ان العمل الفني ليس موجودا برسم النقاد والجهابذة ، وانما برسم متعة الجمهور المباشرة ؛ ويخطىء النقاد اذ يتباهون على هذا النحو ، فهم في نهاية المطاف جزء من الجمهور ذاته، والدقة المفرطة في التفاصيل التاريخية ليس من شأنها ان تثير اهتمامهم . لهذا السبب نجد الانكليز ، على سبيل المثل ، لا يمثلون من مسرحيات شكسبير سوى المشاهد المشهود لها بكمالها والقابلة بيسر وسهولة للفهم، ويبتعدون ما امكنهم عن تحذلق الاختصاصيين في علم الجمال عندنا ممن يطيب لهم ان يفرضوا على الشعب مشهد تفاصيل خارجية مع ان هذا الاخير يشعر بانها نائية عنه غاية النأي ، ولا شيء يربطه بها ، ولا توقظ فيه اي ترابط مع افكاره الراهنة .

اذن عندما يراد تمثيل اعمال مسرحية اجنبية ، يحق للشعب ان يطالب بأن تكيّف مع شروط زمانه وعقليته . وحتى ما هو تام كامل يتطلب من هذا المنظور تكييفا . صحيح اننا نستطيع ان نقول ان ما هو تام كامل حقا لهو كذلك بالنسبة الى العصور طرا، ولكن للعمل الفني ايضا جانبا زمنيا ، قابلا للفناء ، وهذا الجانب هو الذي يحتاج الى تعديل . ان الجمال يخلق لمتعة الآخرين ، ومن الواجب الا يراود اولئك الذين خلق من اجلهم شعور بالغربة حيال ذلك الجانب الخارجي .

ان هذا التكييف هو علة ومبرر ما يعرف في الفن باسم **المغالطات التاريخية** ، وما يعزى الى الفنانين بصفته غلطة فادحة . وتحتل المقام الاول بين هذه المغالطات التاريخية التفاصيل الخارجية . ومع ذلك حين يتكلم فالستاف ، على سبيل المثال ، عن طبنجات (٩٨) ، فان كلامه هذا لا يصدمنا . واخطر من هذه المغالطة تلك التي تمثل اورفيوس وبين يديه كمان ، اذ ان التناقض هنا صارخ جدا بين العصر الاسطوري وبين مثل هذه الآلة الموسيقية الحديثة التي يعلم كل انسان ان اختراعها لا يرجع الى مثل ذلك الماضي السحيق . لهذا تتخذ من هذا المنظور احتياطات مدهشة في المسارح ، ويحرص المخرجون اشد الحرص على الدقة التاريخية في الملابس والاخراج : فموكب **عذراء اورليانس** (٩٩) ، على سبيل المثال ، تكلف عناء عظيما ؛ لكن

---

٩٨ ـ فالستاف : اسم محرف عن فاستولف ، والسير جون فاستولف ضابط انكليزي حكم بعض المقاطعات الفرنسية (١٣٧٨ ـ ١٤٥٩) ، اعطاه شكسبير دورا كبيرا في مسرحيته «هنري الرابع». وموضع المغالطة ان الطبنجات لم تكن قد اخترعت بعد في زمن فالستاف . «م»

٩٩ ـ عذراء اورليانس : لقب جان دارك ، وعنوان مسرحية لشيلر . «م»

بما ان هذا المجهود قد انصب على امور نسبية وغير ذات شان ، ففي مستطاعنا القول انه هدر هدرا. لكن اهم المغالطات التاريخية ليست مغالطة الازياء او غيرها من التفاصيل الخارجية المماثلة ، وانما تلك التي تتمثل في إنطاق الاشخاص في الفـــن بكلام ، وتحميلهم عواطف وافكارا وتأملات ، ودفعهم الى القيام باعمـال تتناقض تناقضا مطلقا مع عصرهم ومستوى حضارتهم وديانتهم وتصورهم للعلم بوجه عام . وينطبق بوجه العموم على هـــذا النوع من المغالطات التاريخية معيار الطبيعي ، فيقال انه ليس من الطبيعي ان يحمل الاشخاص الممثلون على التكلم والتصرف بغير ما كانوا يتكلمون ويتصرفون به في العصر الذي عاشوا فيه . لكن الطبيعي ، اذا ما فهم هذا الفهم وطبق هـذا التطبيق القطعي ، افضى الى لغو باطل . فالفنان ، حين يرسم النفس البشريـــة بعواطفها واهوائها ، عليه الا يرسمها ، مع حفاظه على فرديتها ، كما تتجلى وتتظاهر في الظروف العادية للحياة اليومية ، بـــل عليه ان يعطي كل حماسة تعبيرها المناسب . فالفنان ليس فنانا الا بقدر ما يعرف الحقيقة ويعرف كيف يضعها تحت أنظارنا في الشكل الانسب لها . لهذا ينبغي عليه ان يأخذ بعين الاعتبار ، في التعبير عنها ، مستوى حضارة عصره ، ولغته ، الخ . ففـــي زمن حرب طروادة كان نمط التعبير وطراز الحياة بوجه عـــام مختلفين عما نجده في **الالياذة** بقدر ما كانت طريقة سواد الشعب وممثلي صفوة الاسر الملكية الاغريقية في التفكير والتعبير مختلفة عن طريقة التفكير والتعبير التي نستمتع بجمالها الذي لا يضاهى لدى اسخيلوس او سوفوكليس . ان تنائيا كهذا عما يســـمى بالطبيعي يشكل في الفن مغالطة تاريخية ضرورية . فالجوهـــر الصميم لما هو ممثَّل يبقى بلا تغيير ، لكن تمثيل هذا الجوهـــر وبيان مكنونه يفرضان ضرورة إحداث تغييرات في نمط التعبيـــر وفي كيفية صياغة الموضوع . وهذه التغييرات تأخذ طابعا مغايرا تماما متى ما كان المطلوب نقل افكار وتمثلات رأت النور في طور

لاحق من الوعي الديني والاخلاقي الى عصر او الى شعب يتناقض تصوره للعالم تناقضا سافرا مع هذه الافكار والتمثلات الجديدة. ومن هذا القبيل ان المقولات الاخلاقية التي أوجدتها الديانـــة المسيحية غريبة تماما عن الاغريق . فالتأمل الداخلي الــــذي يستغرق فيه الضمير ، على سبيل المثال ، للتمييز والفصل بين ما هو صالح وما هو طالح ، ومن ثم تبكيت الضمير والنـــدم والتوبة ، هي من محصلة التطور الاخلاقي للازمنة الحديثة . أما الشخصية البطولية فقد كنت تجهل تهافت منطق الندم ؛ فمـا فعلته قد فعلته ؛ اورستس مثلا لا يساوره اي ندم بعد قتله امه؛ صحيح ان جنيات الانتقام يلاحقنه ، لكن الاومينيديات قـــوى عامة ، وما هي بالأفاعي الداخلية لوجدانه الذاتي . والمفروض في الشاعر ان يعرف تلك النواة الجوهرية لعصر ما ولشعب ما ، وهو لا يقترف مغالطة تاريخية فادحة الا حين يقحم على هذه النــواة الصميمة ما يتعارض ويتناقض وإياها . ومن وجهة النظر هذه ، يمكننا ان نطالب الفنان بأن يتقمص روح عصور زائلة وشعـوب غريبة ، اذ ان هذا الجانب الجوهري ، متى ما كان جوهريا حقا، يبقى جليا بيّنا بالنسبة الى العصور طرا ؛ أما حينما يبذل الفنان قصارى جهده ليصور وقائع وظواهر خارجية بحتة مفشاة بصدأ القدم ، ولينسخها بتفاصيلها كلها ، فانه انما يدلل بذلك علـــى تبحر صبياني ، واضعا نصب عينيه غايات خارجية . صحيـح اننا نستطيع ان نطالب ، من هذا المنظور ايضا ، بشيء مـــن الدقة ، لكن على ان تكون ذات طابع عام ، ومن دون ان ننكر على الشاعر حقه في ان يبقى مقيما على وفائه للشعر والحقيقة .

يتراءى لنا اننا اوضحنا بما فيه الكفاية الكيفية التي ينبغي على الفنان اعتمادها في تكييف الماضي مع ثقافة زمانه وعقليته ، كما بيّنا ما كنه الموضوعية الحقيقية للعمل الفني . فالمفروض في العمل الفني ان يكون التعبير عن اسمى اهتمامات الروح والارادة،

عما هو انساني وقوي في ذاته ، عن الاعماق الحقيقية للنفس ؛ ومن الواجب أن يكون هذا المضمون قابلا للادراك في جميع اشكال التمثيل الخارجية، وأن يدوي جرسه الاساسي عبر كل مفاصل العمل الفني . ذلك هو الشيء الجوهري ، وذلك هو كنـــه المسألة . وعلى هذا النحو تكشف لنا الموضوعية الحقة عـــن الحماسة ، وعن المضمون الجوهري لوضع ما ، وعن الفرديـــة الغنية والقوية التي تحيا وتتحقق فيها خارجيا آناء الــــروح الجوهرية . ومثل هذا المضمون لا بد ان يكون حبيس حـــدود ملائمة ومفهومة ، كما لا بد ان يكون له واقع متعين واضـــح دقيق ، وحين يتم العثور على هذا المضمون ويتم بيانه وتظهيره بحسب مبدأ المثال ، فان العمل الفني الذي يفترض فيه ان يعبر عنه سيكون موضوعيا ، بصرف النظر عن المسألة المتعلقة بمعرفة هل التفاصيل الخارجية صحيحة تاريخيا ام لا . عندئذ يخاطب العمل الفني ذاتيتنا الحقيقية ويغدو مُلكنا . ولا جدال في ان المضمون الخارجي للموضوع يمكن ان يقتبس من ماضٍ نـــاء ، لكن العمل الفني سيبقى مخلدا بفضل الجانب الانساني المتأتي له من الروح . وانسانية الروح هذه ، التي هي عنصر قوة وثبات ، لا يمكن ان تتقاعس عن فعل فعلها ، لان هذه الموضوعية تشكل ايضا مضمون الجانب الاكثر صميميـــة في كينونتنا وتمثـــل تحقيقه . أما ما هو خارجي صرف من وجهة النظر التاريخية في عمل من الاعمال الفنية فيشكل ، على العكس ، الجانب الفانـــي منه ، هذا الجانب الذي لا مناص لنا من القبول والتسليم به متى ما كانت الاعمال الفنية موضوع البحث قديمة ، والذي يتوجب علينا بالمقابل ان نغض الطرف عنه ازاء الاعمال الفنية العائـــدة الى عصرنا وزماننا . هكذا ما تزال مزامير داود ، التي تتغنـــى اروع التغني بكلية قدرة الرب ، في طيبته وفي غضبه ، وكذلك زفرات الانبياء وأناتهم التي تنم عن عميق الالم ، ما تزال تلقى صدى في نفوسنا ، مع ان بابل وصهيون قد اندثرتا من الوجود،

كما اننا على استعداد للانضمام الى المصريين لنتقبل معهم الاخلاق التي يتغنى بها ساراسترو في **الناي المسحور** (١٠٠) .

امام عمل فني تم تحقيقه بمثل هذه الروح من الموضوعية ، ينبغي على الذات ان تعزف عن رغبتها في ان تلتقي فيه ذاتها بخصوصياتها وخصالها الذاتية . حين قدمت **غليوم تل** لاول مرة في فايمار ، لم يبد اي سويسري رضاه عنها ؛ كذلك كثر هم الذين لم يتعرفوا عواطفهم الذاتية في اجمل اغاني الحب، والذين حكموا عليها بالزيف ، مثلهم في ذلك مثل اولئك الذين لا يعرفون الحب الا من خلال الروايات والذين يتراءى لهم انهم لن يصبحوا من العشاق حقا الا اذا راودتهم عين المشاعر التي تختلج في صدور ابطال الروايات وواجهوا نفس المواقف التي يواجهها هؤلاء .

جـ ـ الفنان

في هذا القسم الاول من **علم الجمال** ، درسنا اولا **فكرة** الجمال العامة ؛ ثم بيّنا ثانيا تحققها الناقص في جمال **الطبيعة**، ووجدنا ثالثا ان الواقع المطابق للجمال هو **المثال** . وبعد ذلك تطرقنا الى المثل من وجهة نظر مفهومه العام ومن وجهة نظر

---

١٠٠ ـ الناي المسحور : اوبرا مشهورة لموزارت وضعها سنة ١٧٩١ . (م)

نمط التعبير الدقيق والمتعين عنه . لكن العمل الفني يتطلب ، من حيث هو نتاج للروح ، نشاطية ذاتية خلاقة تجعل منه ، حينما تصوغه وتشكله ، موضوعا لحدس الآخرين وتخاطب حساسيتهم . ومخيلة الفنان هي التي تمثل هذه النشاطية الذاتية الخلاقة ، وهذا ما يوجب علينا الان ، وختاما ، ان نتكلم عن العمل الفني من منظور المظهر الثالث للمثال . اي انه ما يزال علينا ان نبين أن العمل الفني يندرج في عداد الداخلية الذاتية ، وانه لا بد له ، قبل ان يغدو واقعا منظورا وملموسا ، ان ينضج في الذاتية الخلاقة ، في العبقرية والموهبة اللتين تعطيانه شكله النهائي . غير اننا سنكتفي بالاشارة الى هذا المظهر ، مضيفين انه لا يمكن ان يكون موضوعا لتأملات فلسفية او انه لا يمكن ان تبدى بخصوصه سوى بعض ملاحظات عامة ، وان يكن كثيرون قد طرحوا مرارا وتكرارا السؤال المتعلق بمعرفة من اين تأتي الفنان تلك العطية وتلك المقدرة على الابتكار والتنفيذ ، وكيف ينتج عمله الفني . فثمة من يريد ان يضع يده على سر الصنعة ، ان يكتشف القاعدة الواجب اتباعها ، وما الظروف والشروط التي ينبغي التواجد فيها لانتاج شيء من هذا القبيل . هكذا سأل الكاردينال استه (١٠١) D'Este اريوستو (١٠٢) بصدد **رولان الحانق** : «ايها المعلم لويس ، الا من ابن جئت ، وحق الشيطان ، بكل هذه القصة اللعينة ؟» كذلك اجاب رافائيل في رسالة مشهورة ، حين وجه اليه السؤال بدوره ، بقوله انه

---

١٠١ ـ إسته : اسرة أمراء ايطاليين في عصر النهضة ، شملت برعايتها اريوستو وتاسو . «م»

١٠٢ ـ لودفيكو اريوستو : من كبار شعراء عصر النهضة الطليان ، مؤلف القصيدة المطولة المروفة باسم «رولان الحانق» المتميزة بعمق الالهام والماكسة لكل عظمة عصر النهضة (١٤٧٤ ـ ١٥٣٣) . «م»

يقفو اثر فكرة معينة .

وبوسعنا ان ننظر الى النشاط الفني من وجهة نظر مثلثة .

اولا ، سنحدد مفهوم **العبقرية** الفنية **وإلهامها** .

ثانيا ، سنتحدث عن **موضوعية** هذا النشاط الخلاق .

ثالثا ، سنسعى الى تعريف سمة **الاصالة** الحقيقية .

- ١ -

المخيلة ، العبقرية ، الإلهام

تحتاج العبقرية الى تعريف يتميز بقدر من الدقة ، لان «العبقرية» مصطلح شديد العمومية يطبق لا على الفنانين فحسب ، بل ايضا على كبار القادة والملوك ، وكذلك على ابطال العلم . هنا ايضا يجب ان ندرس جوانب ثلاثة :

ا ـ المخيلة .

فيما يتعلق اولا بالقدرة العامة على الخلق الفني ينبغي ، حالما نسلم بهذه القدرة ، ان نرى في المخيلة اهم ملكة فنية على الاطلاق . بيد انه ينبغي ان نحاذر الخلط بين الخيال المبدع والخيال السلبي المحض . وعلى الخيال المبدع سوف نطلق اسم التخيل **Fantaisie** .

ينطوي هذا النشاط الخلاق على عطية وحس يتيحان للفنان ان يعقل الواقع واشكاله ، وان ينقش في ذهنه ، بفضل يقظة

البصر والسمع ، الصور المنوعة للواقع القائم ، وهذا بالاضافة الى ذاكرة قادرة على ان تحفظ ذكرى العالم المبرقش لتلك الصور المتعددة الالوان. لذا لا يجوز للفنان ان يبدأ بالاتكال على تصوراته الشخصية ، بل عليه ان يغادر المنطقة المسطحة للمثال المزعوم كيما يغوص في الواقع . ان الفن او الشعر اللذين يبدآن بالمثال ، يبقيان أبد الدهر موضع شبهة ، اذ يتوجب على الفنان ان يغرف لا من مخزون التجريدات العامة ، بل من خزان الحياة ، الفن الذي وظيفته ان يعبر ، لا عن افكار ، نظير الفلسفة ، بل عن اشكال خارجية واقعية . لذا ينبغي للفنان ان يشعر في هذا الوسط الواقعي وكأنه في بيته ؛ ولا بد ان يكون قد رأى الكثير وسمع الكثير وحفظ الكثير ، اذ ان العظماء من الناس قد تميزوا على الدوام بذاكرة وسيعة . فالانسان يحفظ ما يثير اهتمامه ، والذهن العميق الغور يشمل باهتمامه أشياء لا تقع تحت حصر. هكذا بدأ غوته ، على سبيل المثال ، وما ونى ــ ما عاش ــ يوسع دائرة حدوسه . هذه العطية وهذا الاهتمام بتصور معين للواقع في شكله الواقعي ، وكذلك ملكة حفظ الاشياء المنظورة والمسموعة ، تؤلف الشرط الثالث الذي ينبغي توفره في الفنون. وهذه المعرفة الصحيحة بالاشكال الخارجية يجب ان تقترن بتآلف حميم مع عالم الانسان الداخلي ، مع أهواء النفس وكل الغايات التي تعصف بها ؛ والى هذه المعرفة المزدوجة ينبغي ان نضيف معرفة الكيفية التي يعبر بها باطن الروح عن ذاته في الواقع ويتظاهر للخارج .

لكن التخيل لا يكتفي، من جهة اخرى ، بهذا الادراك البسيط للواقع الخارجي والداخلي ، اذ ليس العمل الفني مجرد كشف عن الروح المتجسد في أشكال خارجية ، لكن ما ينبغي عليه ان يعبر عنه في المقام الاول هو حقيقة الواقع الممثّل وعقلانيته . وعقلانية الموضوع الواقع عليه اختيار الفنان هذه لا يكفي ان تكون ماثلة في وعيه فحسب ، ولا ان تكون حافزه المحرك

فحسب ، بل ينبغي ايضا ان يكون قد استشف ، من كثرة ما اعمل التفكير ، الجوهر الحقيقي والطابع الاساسي . ذلك انه لولا التفكير لما امكن للانسان ان يعي ما يحدث فيه ، وما يستوقفنا في العمل الفني الكبير هو على وجه التحديد ـ وهذه حقيقة تسهل ملاحظتها ـ كون موضوعه قد جرى تأمله وتمعنه ردحا طويلا من الزمن ، وما وضع قيد التنفيذ الا بعد تقليبه على مختلف وجوهه وتمحيصه في الذهن بمظاهره وجوانبه كافة . ان الخيال الخفيف لا ينتج ابدا اثرا دائما . ولا نقصد بذلك ان على الفنان ان يصوغ في افكار فلسفية حقيقة الاشياء ، هذه الحقيقة التي هي الأس والقاعدة ان في الدين والفلسفة وان في الفن . بل على الفنان ، كيما يتوصل الى هذا التداخل بين المضمون العقلاني والمضمون الواقعي ، أن يتكل من جهة اولى على التأمل المتروي واليقظ لملكة الفهم ، ومن الجهة الثانية على عمق العاطفة ومفعولها المحيي . لذا ففرض محال ان يزعم احد ان اشعارا من مستوى أشعار هوميروس قد نظمها الشاعر في نومه . فبدون تفكير ، بدون اختيار ، بدون مقارنات ، يعجز الفنان عن السيطرة على المضمون الذي يبغي صوغه وعن التمكن منه ، ومن الخطل ان نتصور ان الفنان الحق لا يدري ما يفعل . كذلك فان حاجته الى تركيز النفس ليست أقل .

بفضل هذه الحساسية التي تتغلغل في المجموع وتحييه ، يجعل الفنان من موضوعه ومن الشكل الذي يصممه به شيئا يختلط مع ذاته ، يخصه بذاته ، يؤلف جزءا من عالمه الاكثر صميمية ، الاكثر ذاتية . وبالفعل ، ان التمثيل العيني يحط كل مضمون الى مصاف شيء خارجي ، والحساسية هي وحدها التي تصون وحدته الذاتية مع الانا الحميم . ومن هذا المنظور ، لا يكفي ان يكون الفنان خبيرا بالعالم ، بتظاهراته الخارجية والداخلية معا ، بل لا بد ايضا ان يكون قد خامره قدر كبير من

المشاعر الكبيرة ، وان يكون قلبه وروحه قد اهتزا وانفعلا بعمق، وأن يكون قد عاش كثيرا وعانى كثيرا ، قبل ان يغدو مؤهـــلا للتعبير في اشكال عينية عن اعماق الحياة التي لا يسبر لها غور. لذا تتفتق العبقرية في ايام الشباب ، كما يشهد على ذلك مثال شيلر وغوته ، بينما البالغون والكهول هم وحدهم القادرون على ان يسبغوا على الاعمال الفنية طابع النضج .

ب ـ الموهبة والعبقرية .

هذا النشاط الخلاق من قبل ملكة التخيل ، هذا النشــاط الذي بفضله يتمكن الفنان من اسباغ شكل واقعي على ما هــو عقلاني في ذاته ، كما لو ان هذا العقلاني يؤلف جزءا من ذاته ، هو ما يسمى بالعبقرية ، بالموهبة ، الخ .

ذكرنا أعلاه ما هي السمات المميزة للعبقرية . فالعبقري هو من يملك المقدرة **العامة** على الخلق الفنـي ، وكذلك الطاقـــة الضرورية لممارسة هذه المقدرة بأقصى النجع والفعالية . لكـن هذه المقدرة وهذه الطاقة ذاتيتان جوهريا ، لان الانتاج الروحي لا يمكن ان يكون الا من صنع ذات واعية لما تريده ، وللاهـداف التي تضعها نصب عينيها ، وللعمل الذي تبغي انجازه . بيد انه يجري في الواقع التمييز ، بوجه الاجمـــال ، بين الموهبـــة والعبقرية ، وهذا التمييز له ما يبرره ، اذ لا وجود لوحدة هوية مباشرة بينهما ، وان كان الابداع الفني يقتضي مثل هذه الوحدة كيما يكون كاملا امثل . ذلك ان الفن ، بقدر ما يفرّد ويعطـــي تصميماته تعبيرا عينيا ، ويجعل منها ظاهرات واقعية ان جـاز القول ، يقتضي مواهب تتنوع تبعا لطبيعة الاداء . ففـــلان موهوب كعازف كمان ، على سبيل المثال ، وفلان غيره موهـوب كمطرب ، الخ . ومن كان موهوبا ليس الا ، لا يسعه احراز نتائج

قيّمة الا اذا حد نفسه بفرع خاص من الفن ؛ ولكنه لا يستطيع ان يحقق الكمال في ذاته الا اذا كان يملك هبة الفن بوجه عام ، وإلا اذا جاشت نفسه بالالهام الذي ليس متاحا لغير العبقري . وعليه ، لا تتخطى الموهبة بدون العبقرية حدود مهارة خارجيـة بحتة .

يقال ايضا ان العبقرية والموهبة ينبغي ان تكونا فطريتين في الانسان . هذا الراي ، على صوابه من منظور اول ، خاطىء من منظور ثانٍ . وبالفعل ، يمكننا القول ان الانسان ، من حيث هو انسان ، قد فطر ايضا ليكون له دين، على سبيل المثال، وليفكر، وليدرس العلم ، الخ ، اي انه قادر ، من حيث هو انسان ، على الارتفاع والتسامي الى فكرة الله او الى المعرفـة العقلانية . وحسبه ، لهذه الغاية ، ان يكون قد وُلد وتلقى تربية معينـة وتعليما معينا ، وان يكون قد عمل بقدر معين من الاجتهاد . اما الفن فامره غير ذلك ، لانه يتطلب استعدادات نوعية ، طبيعية في المقام الاول . وكما ان الجمال هو الفكرة في تحققها الحسـي والواقعي ، وكما ان العمل الفني يجعل في متناول العين والاذن مباشرة ما هو صادر عن الروح وتصوراته ، كذلك ينبغي للفنان الا يكتفي بإلباس ابداعاته الشكل الروحي البحت الذي هو شكل الفكر ، بل عليه الا يبارح ابدا دائرة خيالته وحساسيته والا ينسى ابدا ان العالم الحسي هو الذي يزوده بالمواد التي بالاعتماد عليها سيمكنه تحقيق عمله . هذا الخلق الفني ، مثله مثل الفن بوجه العموم ، ينطوي اذن على جانب مباشر وطبيعي ليس من صنع الذات نفسها ، بل تلقاه هذه الذات مسبق التكوّن فـي ذاتها . بهذا المعنى يباح لنا الكلام عن فطرية الموهبة والعبقرية .

بهذا المعنى ايضا يسعنا ان نقول ان الفنون المختلفـة تمتّ بصلة الى العبقرية القومية والاستعدادات الطبيعية لـدى شعب من الشعوب . فالايطاليون ، على سبيل المثال ، يملكـون حس

الغناء والطرب الطبيعي ، بينما الموسيقى والاوبرا لدى الشعوب الشمالية ، على ما أولتهما من عناية جلّى ، ليستا من نتـــاج العبقرية القومية لهذه الشعوب، تماما كما ان بلادها لا تقدم تربة صالحة لزراعة البرتقال . لقد اشتهر الاغريق باشعارهم الملحمية التي عرفوا كيف يسبغون عليها شكلا عظيما ، كما تميزوا بكمال نحتهم ، بينما لم يملك الرومان فنا خاصا بهم ، بل جلبوا الفن الاغريقي واستزرعوه في ارضهم . وبوجه العموم ، يمثل الشعر الفن الاكثر ذيوعا وأنتشارا ، لانه لا يتطلب الا قدرا يسيرا للغاية من المواد الحسية ، ولان المواد التي يستخدمها سهلة الصياغـة والتشكيل نسبيا . وفي نطاق الشعر بالذات ، تتسم الاغانـــي الشعبية بوجه الخصوص بطابع قومي وطبيعي ؛ ولهذا تـــرى الاغاني الشعبية النور حتى في عصور الحضارة البدائية نسبيا وتكون موسومة بسذاجة طبيعية . لقد أبدع غوته ، على سبيل المثال ، اعمالا فنية من جميع الانواع الشعرية وفي مختلـــف الاشكال ، لكن أشعاره الاولى Lieder هـــي ، من دون سائر ابداعاته ، اكثرها حميمية وعفوية . وهي تتفق ودرجـــة غير متقدمة كثيرا من الحضارة . واليونانيون المعاصرون مـــا يزالون شعبا من المطربين والشعراء . فمهما يقع اليوم او مهما يمكن ان يكون قد وقع بالامس من احداث ، من دفن او مغامرة من المغامرات او حادث مميت (والظروف التـــي حدث فيها) أو عملية ثأرية تركية ، يتحول للحال عندهم الى ذريعة للغناء ، ولا يندر ان تنظم وتروج الاغاني التي تحتفل ، حتى قبل بـــدء المعركة ، بالنصر الذي لما تقطف ثمرته بعد . لقد نشر فوريل ، على سبيل المثال ، مجموعة من الاغاني اليونانية المحدثة كان قد سمعها من افواه النساء والمرضعات والخادمات اللائي أبديـــن عجبهن من الاهتمام الذي تحاط به اغانيهن . بهذا المعنى يباح لنا الكلام عن رابطة ما بين الفن ونمط انتاجه ، من جهة أولى ، وبين عبقرية الشعب القومية من الجهة الثانية . ومرتجلـــو

الشعر ، على سبيل المثال ، كثر في ايطاليا بوجه خاص ، وكثيرا ما يكونون ذوي موهبة خارقة . والى يومنا هذا ما يزال في مقدور بعض الطليان ان يرتجلوا تمثيلية من مشهدين ، ليس فيها من سبق التعلم شيء ، بل تنبع بكاملها من معرفة بالاهواء والاوضاع البشرية ومن إلهام آني عميق . تروى ، على سبيل المثال ، قصة عن مرتجل فقير أطال في الارتجال ، ثم بدأ بالطواف على السامعين ليرموا اليه ببعض القروش في قبعته العتيقة ؛ ولكنه ما استطاع ، وهو ما يزال مأخوذا بدفق الوحي والالهام ، ان يمسك عن الالقاء وعن الايماء بيديه وذراعيه وعن الاهتزاز يمنة ويسرة حتى تعثر وسقط على الارض، وقد انتثرت حوله القروش القليلة التي كان قد جمعها .

اما السمة المميزة الثالثة للعبقرية ، وهذا بقدر ما تمثل جانبا طبيعيا ، فهي سهولة الانتاج الداخلي والمهارة التقنية الخارجية التي يدلل عليها العبقري في بعض الفنون . فان كان الفنان المعني شاعرا ، على سبيل المثال ، قيل كلام كثير عن قيود الوزن والقافية ، وان كان رساما قيل مثل ذلك الكلام عن الصعاب والعقبات التي ينصبها الرسم ومعرفة الالوان والظل والنور امام الابتكار والتنفيذ . لكن كائنا ما كان الفن ، فانه يتطلب على الدوام وفي الاحوال جميعا دراسات مطولة واجتهادا دائبا ومهارة كبيرة في التنفيذ ؛ لكن كلما كانت الموهبة والعبقرية اغنى واكبر ، تضاءلت الجهود التي عليهما بذلها للحصول على تلك التسهيلات التي يقتضيها الانتاج . فالرسام الحقيقي يدفعه نزوع طبيعي وحاجة مباشرة الى اعطاء شكل لكل ما يحس به ولكل ما يبزغ في تمثله. انها طريقته هو في الاحساس والتصور، يلقاها في ذاته بلا عناء ولا مشقة ، كما لو انها عضو من اعضاء جسمه يستخدمه في التعبير عن ذاته . الموسيقي - على سبيل المثال ، لا يستطيع ان يعبر الا بالالحان عما يجيش في اعماق

نفسه ، وكل احساس يساوره يتحول للحال الى لحن . ومن جهة اخرى ، يغدو كل شيء لدى الرسام شكلا ولونا ، كما ان الشاعر يعبر عن تمثلاته بألفاظ وبتراكيب لفظية متساوقة . والمسألة هنا ليست محض تمثل نظري ، محض طريقة في التخيل والاحساس، بل هي ايضا مسالة حس او استعداد عملي صرف ، عطية ومقدرة على التنفيذ الواقعي . ولدى الفنان الحقيقي يقوم تعايش بين كلا الجانبين . فما يحيا في تخيله يمر على اصابعه ، تماما كما نلفظ بالفم ما نفكر به ، او تماما كما ان افكارنا وتمثلاتنا ومشاعرنا الاكثر حميمية تعبر عن نفسها مباشرة بمواقفنا وحركاتنا . والعبقري الحقيقي يتمكن من تقنية فنه الخارجية في وقت مبكر ويتعلم كيف يرغم افقر المواد واقلها مطاوعة في الظاهر على تجسيد ابداعات تخيله الباطنة وتمثيلها. صحيح ان هذه السيطرة تتطلب ممارسة طويلة الامد ، لكن عطية التنفيذ المباشر يجب ان تكون فطرية ، اذ ان السهولة المكتسبة بالممارسة وحدها لا تنجب ابدا عملا فنيا حيا . والجانبان كلاهما ، الانتاج الباطن وتحقيقه ، لا يقبلان ، بحسب مفهوم الفن ، انفصالا واحدهما عن الآخر .

ج ـ الالهام

ان نشاط التخيل وحاجة التنفيذ التقني ، منظورا اليهما على انهما حالة نفسية للفنان ، يؤلفان ما يسمى بصفة عامة بالالهام .

اول سؤال ينطرح بصدد الالهام هو ذاك المتعلق بمعرفة كيفية حدوثه . وقد تلقى هذا السؤال عدة اجابات متباينة .

اولا ، وبالاستناد الى الروابط الوثيقة التي تشد وثاق الفنان الذي ينتمي الى الروح والى ما ينتسب الى الطبيعة ،

تراءى لبعضهم ان الالهام يمكن ان ينشأ بصورة رئيسية عن تحريضات حسية . لكن ليس فوران الدم هو ما يصنع الفنان ، كما لا تكفي الشمبانيا وحدها لانجاب عمل شعري . الا يروي مارمونتل (١٠٢) انه لم يخالجه قط اي إلهام شعري بالرغم من الستة آلاف زجاجة من الشمبانيا الموجودة في قبوه ؟ كذلك فان صاحب اعظم عبقرية مهما استلقى صبحا ومساء على العشب الاخضر ليستمتع بالنسيم العليل ويتأمل صفحة السماء ، فلن يكون ذلك سبيله الى الالهام الوديع .

وكما لا يمكن ان ينشأ الالهام عن تحريضات حسية ، كذلك فان نية الخلق المتعمدة لا يمكن ان تأتي به . فمن يجدّ في اثر الالهام لينظم قصيدة او ليرسم لوحة أو ليضع لحنا ، باحثا يمنة ويسرة عن مضمون ما ، من دون أن يشعر بتحريضه الحي في ذاته ، فلن يجد نفسه الا عاجزا، مهما تكن موهبته ، عن الاهتداء الى ابتكار جميل او انتاج عمل ناجح . فليس من التحريض الحسي ، ولا من الارادة ، ولا من التصميم وعقد النية يتولد الالهام الحقيقي ، ومن يطبق هذه الوسائل يدلل فقط على ان نفسه وتخيله لم يستبد بهما بعد هاجس حقيقي . إما اذا انصاع الفنان ، على العكس ، لنازع عميق دفين يدفع به ، كما لو بالرغم منه ، الى تظهير ذاته والتعبير عن نفسه ، فهذا معناه ان اهتمامه قد تثبت سلفا على موضوع ومضمون معينين ولبث مشدودا اليهما .

الالهام الحقيقي هو ذاك الذي يتولد عن مضمون معين يعقله التخيل ليعطي عنه تعبيرا فنيا ؛ وهو يتداخل مع عمل التكوين

---

١٠٢ ـ جان فرانسوا مارمونتل : كاتب فرنسي ، له روايات ملحمية وحكايات ومسرحيات ومذكرات (١٧٢٣ ـ ١٧٩٩) . «م»

والتشكيل الخلاق الذي يرتبط ، من جهة اولى ، بالحميمية الذاتية ، ومن الجهة الثانية ، بالتنفيذ الموضوعي . وبالفعل ، ان الالهام ضروري لهذين النشاطين . لكن من الممكن ان نتساءل في هذه الحال عن الكيفية التي ينبغي ان يعرض بها مثل ذلك الموضوع نفسه للفنان كيما يشعل فتيل إلهامه . بهذا الخصوص ايضا تتوزع الآراء وتتعدد . وبالفعل ، ثمة من يزعم من جهة اولى ان على الفنان الا يقبس موضوعه الا من ذاته . وقد يكون كذلك هو ، عند الاقتضاء ، حال الشاعر «الذي يغرد كعصفور جاثم على غصن» . فلامبالاته الفرحة تعرض نفسها له كمضمون داخلي يطيب له ويحلو ان يظهّره للخارج . وعندئذ يكون «التغريد الذي يندفع من صدره مكافاته الثمينة» . لكن الاعمال الفنية الكبرى تدين بإبداعها ، من جهة اخرى ، لمناسبات خارجية . فبندار كتب اكثر قصائده بناء على طلب ؛ كذلك فان تصاميم المباني وموضوعات اللوحات كانت في كثرة من الاحوال مفروضة فرضا على الفنانين ، لكن من دون ان يمنعهم ذلك من تنفيذ هذه التصاميم والبرامج بوقدة الالهام . بل اكثر من ذلك: أفلا نسمع احيانا فنانين يشتكون من افتقاد موضوعات للمعالجة؟ ان هذه الحوافز الخارجية للانتاج تؤلف العنصر الطبيعي والمباشر الذي يدخل في تركيب الموهبة ويكون بمثابة البشير بالالهام . وموقف الفنان عندئذ هو موقف موهبة طبيعية قياسا الى موضوع له وجوده المسبق خارج ذاته ، موضوع يحثه على معالجته او على استخدامه للتعبير عن نفسه حدث او مناسبة خارجيان كقراءته لاساطير وقصص واغاني واخبار تاريخية (كما في مثال شكسبير) . التحريض على الانتاج يمكن ان يأتي اذن بتمامه من الخارج ، والشرط الهام الوحيد الذي يتوجب على الفنان في هذه الحال ان يلبيه هو ان يكرس له جل اهتمامه وأن يحيي الموضوع في داخل ذاته . عندئذ يأتي إلهام العبقرية من تلقاء نفسه . والفنان الحي حقا يجد في هذه الحياة التي تدب

في اوصاله حوافز للنشاط وينابيع للالهام يمر بها الآخرون مرور الكرام من غير ان ينتبهوا لوجودها .

اذا تساءلنا الان عن قوام الالهام الفني بما هو كذلك ، فان الجواب الوحيد الممكن سيكون الآتي : قوام الالهام هو وقوع الفنان تحت هاجس الشيء وسلطانه ، وحضوره الدائم فيه ، بحيث لا يعود يعرف من راحة ما لم يتلق هذا الشيء شكلا فنيا ناجزا .

لكن حين يتماهى الفنان على هذا النحو مع الشيء ، مع الموضوع ، فعليه ان يعرف كيف ينسى خصوصيته الذاتية الخاصة وكل ما تنطوي عليه من جوانب احتمالية وعارضة . كيما يغوص بكليته في الموضوع الذي يريد معالجته ؛ عليه منذئذ الا يكون ، ان جاز القول ، سوى الشكل الذي يصوغ المضمون الذي استحوذ عليه . اما الالهام الذي يدع للفنان الحرية في تقديم نفسه وإظهار مزاياه ، بدل ان يكون اداة النشاط الخلاق المتركز بكليته على الشيء ، فهو إلهام رديء . وهذا ما يقودنا الى الكلام عن الموضوعية في الابداعات الفنية .

- ٢ -

موضوعية التمثيل

أ ـ موضوعية العمل الفني ، بالمعنى العادي للكلمة ، تكمن في ارتداء مضمونه شكل واقع موضوعي ثابت الوجود ، وفي مثوله لانظارنا في هذا المظهر الخارجي المعروف . ولو اردنا الاكتفاء بموضوعية كهذه ، لكان توجب علينا ان نعد اشعار كوتزيبو ، على سبيل المثال ، موضوعية . وبالفعل ، اننا نلتقي

لديه ، في كل لحظة وآن ، الواقع المبتذل . لكن هدف الفن يكمن على وجه التحديد في الا ينمّ الا باقل قدر مستطاع عن مضمون الحياة اليومية وعن الكيفية التي يتظاهر بها هذا المضمون ، وفي ان يستخدم نشاط الروح الخلاق في جلاء الجانب العقلاني من الاشياء وتمثيلها في شكل خارجي يعبر عن حقيقتها الباطنة . والموضوعية ، اذا فهمناها هذا الفهم ، يمكن ان تكون حية في ذاتها ، كما يمكنها احيانا ، على نحو ما أوضحنا ذلك من خلال بعض الامثلة المقتبسة من مؤلفات الشباب لغوته ، ان تمارس ، من خلال هذه الحياة الداخلية التي تدب فيها ، جذبا عظيما ، بيد ان ما تفتقر اليه هذه المؤلفات ، كيما ترقى الى الجمال الحق ، هو مضمون جوهري . لذا لا يجوز للفنان ان ينشد الموضوعية الخارجية البحتة ما لم يمتلك اولا هذا المضمون .

ب ــ ثمة نوع آخر من الموضوعية يتمثل في ان الفنان ، بدل ان يأخذ على عاتقه تصوير الخارجي العادي والنثري ، يمسك بناصية موضوعه باقتدار ، الى حد التماهي معه في اعماق نفسه ؛ لكن هذا الموضوع يبقى حبيس هذه الاعماق ، في حالة تركز ان صح التعبير ، من دون ان يتوصل الى الجلاء الواعي ومن دون ان يأخذ طريقه الى البيان الضروري. هكذا تكتفي الحماسة، للتعبير عن نفسها ، بتظاهرات خارجية هي محض إلماعات الى ما يحس به الفنان ويخامره ، محض تخطيطات اولية للمضمون الذي يحمله في ذاته ، ولكن من غير ان يمتلك القوة او الامكانية لتظهيره بتمامه . وعلينا ان نصنف الاغاني الشعبية في فئة النتاج المتميز بهذا الضرب من الموضوعية . فنحن ندرك تماما ، من الناحية الخارجية ، ونحن نستمع اليها او نقرؤها ، انها تعبر عن عاطفة اعمق واكثر حميمية بكثير مما يبدو في انظاهر ، لكن هذه العاطفة لا تتوصل الى الابانة عن نفسها ، لان الفن لما يدرك بعد هنا درجة الكمال التي تتيح له ان يعبر عن مضمونه علانية وبجلاء

ووضوح ، مما يضطره الى الاكتفاء بتلميحات وإلماعات . فالقلب يبقى منقبضا ومضغوطا ، وحتى يفهم نفسه يبحث عن انعكاسه، كما لو في مرآة ، في ظروف وتظاهرات خارجية بحتة ، علما بأن هذه الظروف والتظاهرات قد تكون معبرة بما فيه الكفاية اذا ما عرف الفنان كيف يقرن كيفية استخدامه اياها بقدر من الحساسية ، وكيف يدخل عليها قليلا من نفسه . وغوته هو الذي برّز ايضا في هذا النوع بأشعاره الغنائية الممتازة Lieder . فقصيدة انين الراعي ، على سبيل المثال ، هي من اجمل الاشعار التي يمكن تصنيفها في هذا الباب . فالقلب ، الذي حطمه الالم والحزن ، يبقى أخرس مقفلا ، فلا يبين عما فيه الا بإشارات خارجية ؛ لكن هذه الاشارات تفلح مع ذلك في الايحاء لنا بكل عمق الاحساس ، رغم كونه في حالة تركز شديد. وهذه النبرة عينها نلتقيها في ملك اشجار المغث وفي كثير غيرها من قصائد غوته . لكن هذه النبرة يمكن ان تفضي ، في حال انحطاطها ، الى حالة من البلادة وانعدام الحساسية تحول دون ما هو جوهري في الشيء او في الموقف ودون الوصول الى الوعي ، وتكتفي بمقاربات نثرية ، تارة فجة وطورا منافية للمعقول . والى هذا التنوع تنتسب عبارات انشائية كتلك التي كيل لها الثناء باعتبارها مؤثرة للغاية (والموجودة في des Knabens Wunderhorn ، ومن أمثلتها : «أواه ! الى المشنقة، يا أسرة الاكابر !» ، او «وداعا ، يا سيدي الكابورال!»). اما حين ينشد غوته على العكس قائلا : «الباقة التي قطفتها تحييك الف مرة . الا كم انحنيت وشددتها الى قلبي ، كم مرة الف مرة» ، فانه يعبر عن العاطفة الحميمة على نحو غير جارح، وبعيد عن الغثاثة . لكن ما يفتقر اليه هذا النوع من الموضوعية بوجه الاجمال هو التعبير الواضح الجلي الواقعي عن العاطفة ، بحيث لا تبقى حبيسة أعماق بعيدة المنال لا سبيل الى تظهيرها

الا بتلميحات خاطفة ، بل يكون أمامها ، في الفن الحقيقي ، سبيلان : فإما ان يتم تظهيرها كما هي، بكل امتلائها ، وإما ان تتغلغل في المادة التي تجسدها وتنفذ فيها من أقصاها الى اقصاها . شيلر ، على سبيل المثال ، كان يضع في حماسته نفسه كلها، لكنها كانت نفسا كبيرة تعرف كيف تتماهى مع جوهر الاشياء وتعرف كيف تعبر عن الغنى المكنون في أعماقها تعبيرا هو في منتهى الطلاقة والرونق والتساوق .

ج ــ من هذا المنظور ايضا ننتقل الى مفهوم المثال ؛ فاذا ما اخذنا بوجهة نظر التعبير الذاتي ، امكننا ان نعرّف الموضوعية الحقيقية بقولنا بأنه لا يجوز ان يبقى شيء مما يؤلف المضمون الحقيقي ، المضمون المثالي ، الموضوع الملهم للفنان ، مكنونا ، بل ينبغي ان يتاح لكل شيء ان ينكشف ويتفتح وينبسط ، بحيث تظهر النفس وجوهرية الموضوع المختار للعيان بأعظم قدر من الجلاء ، وبحيث يأتي التمثيل الفردي لهذا الموضوع ناجز الكمال ومشربا بتمامه بنفسه وجوهره . وبالفعل ليس ما لا يعبر عنه هو الجليل والامثل كمالا ؛ اذ لو كان كذلك واقع الحال لانفسح امامنا مجال الافتراض بأن الشاعر او الفنان لهو أعمق وأبعد غورا مما تنم عنه آثاره ؛ مع ان المفروض بالفنان او الشاعر او يعملا كل ما بوسعهما لتأتي الاعمال التي يقدمانها لنا أجود ما يمكن ان يقدماه لنا حقا ، بحيث لا يكونان حقا الا ما هما كائنان عليه فعلا، وليس ما يبقى غير معبر او مفصح عنه في أعماق روحهما ونفسهما .

- ٣ -

الطريقة . الاسلوب . الاصالة

ان صح أن هكذا ينبغي ان تكون موضوعية فنان من الفنانين،

فصحيح ايضا بالمقابل ان التمثيل هو من نتاج إلهامه ، لانـــه كذات قد تماهى مع الموضوع ، ولانه من نفســـه وَتخيله ، وبالاختصار ، من حياته الداخلية استمد عناصر تجسيده فـي عمل فني معين . هذا التماهي بين ذاتية الفنان وموضوعيـة التمثيل يؤلف المظهر الهام الثالث الذي يتوجب علينـا الان ان ندرسه ، اذ فيه تجتمع العبقرية والموضوعية اللتان تناولنا حتى الان كلا منهما بالمعالجة على حدة . وبوسعنا ان نقول عن هـذه الوحدة انها تؤلف مفهوم **الاصالة** الحقيقية .

قبل ان نحاول استنباط مضمون هذا المفهوم ، ينبغـي ان نولي عنايتنا لنقطتين اثنتين ينتصب طابعهما الاحـادي الجانب عقبة امام الاصالة ، ومن الضروري بالتالي تنحيته . وهاتـان النقطتان هما الطريقة الذاتية **والاسلوب** .

أ ـ الطريقة الذاتية

ينبغي قبل كل شيء تمييز **الطريقة** من الاصالة بكل جـلاء ووضوح . فالطريقة لا تمس سوى صفات الفنان الخصوصية ، وبالتالي العارضة ؛ صحيح ان الطريقة لا يكمن مصدرها ومبرر وجودها في **الشيء** ذاته وفي تمثيله المثالي ، لكنها تتظاهر مـع ذلك في انتاج العمل الفني وتفرض نفسها عليه .

ليست الطريقة اذن ، ان فهمناها هذا الفهم ، سمة مميزة لضروب الفن العامة التي يتطلب كل ضرب منها نمط تمثيـل مغاير ، على اعتبار ان رسام المشاهد الطبيعية ، على سبيـل المثال ، يجب ان يتصور المواضيع على غير النحو الذي يتصورها به رسام التاريخ ، او على اعتبار ان الشاعر الملحمي يرى الاشياء ويعبر عنها على نحو مغاير لما يفعله الشاعر الغنائي او المسرحي ؛

وانما الطريقة كيفية في الابتكار والتصميم خاصة بذات بعينها ونمط في التنفيذ مرتبط بالجبلة الشخصية لهذه الذات ؛ وكيفية الابتكار والتصميم هذه ونمط التعبير والاداء هذا يمكن ، في حال المغالاة بشأنهما ، ان يدخلا في تناقض مباشر مع مفهوم المثال . والطريقة ، منظورا اليها من وجهة النظر هذه ، هي اردأ ما يمكن ان يوجد لدى الفنان ، لانه بدلا من ان يسلس قياده لسلطـــان الفن ، وبدلا من ان يتركه يفعل فعله فيه وفي داخله ، يجعله يمر بذاتيته هو ، مع كل ما في هذه الذاتية من جوانب عرضيـــة وعديمة اللزوم . والحال ان الفن الذي يلغي عرضية المضمـون وعرضية تظاهره الخارجي يقتضي ان يخرس الفنان ، مـــن ناحيته ، الخصوصيات العرضية لشخصيته الذاتية .

اذن فالطريقة لا تتعارض تعارضا مباشرا مع التمثيل الفني الحق ، بل تختار كحقل لتوسعها جوانب خارجية من العمـــل الفني لتطعّمها بخصوصيات نمط التمثيل الذاتي . وهذا مـــا يفسر انتشار هذا الضرب من الطريقة في الرسم والموسيقـــى بوجه خاص ، على اعتبار ان هذين الفنين يقدمان للتصميـــم والتنفيذ أوسع الامكانيات والوسائل الخارجية . فالصنعـــة الخاصة بفنان بعينه وبتلامذته ومتابعيه ، والتي تتحول مـــن كثرة التكرار الى عادة بالرغم من طابعها الخصوصـــي الاولي ، تؤلف الطريقة التي يسعنا تمحيصها من وجهة نظر مزدوجة .

هناك قبل كل شيء التصميم . فلونية الجو على سبيـــل المثال ، وورقية الاشجار ، وتوزيع المساحات المضيئة والمعتمة ، وكل سطوع التلوين بوجه عام تمثل، من وجهة النظر التصويرية، تنوعا لامتناهيا . ومن وجهة نظر التلوين والتنوير على وجـــه الخصوص تلاحظ لدى الفنانين اكبر الفروق ؛ وكذلك الامر فيما يتعلق بنمط التصميم . فقد يكون اللون احيانا من تلك الالوان التي لا نميزها في الطبيعة لانشغال انتباهنا عنها بغيرها . لكن هذا اللون بعينه هو الذي استرعى انتباه هـــذا الفنان او ذاك ،

فجعله لونه الخاص به ان جاز التعبير واعتاد على اعطاء كل ما يرسمه هذا اللون وهذا التنوير . وما يصح بالنسبة الى اللون يصح ايضا بالنسبة الى المواضيع ذاتها ، الى خطورتها ، الى وضعيتها ، الى حركاتها ، الى طابعها ، الخ . ولدى الهولانديين نلتقي هذه الطريقة اكثر ما نلتقيها : ولسوف نعيد الى الاذهان الطريقة التي يعالج بها فان دير مير Van Der Meer مشاهد الطبيعة في ضياء القمر ؛ ووجود الكثبان الرملية في العديد من المشاهد الطبيعية لدى غوين Goyen (١٠٤) ؛ والدور الذي يلعبه الساتان وغيره من الانسجة الحريرية في الكثير من لوحات ارباب الرسم الآخرين ، وهلم جرا .

من الممكن بعد ذلك ان تطال الطريقة التنفيذ ، وحركة الفرشاة ، وتنضيد الالوان وصهرها ، الخ .

لكن بقدر ما يتحول مثل هذا النمط الخاص من انماط التصميم والتنفيذ ، من كثرة التكرار المتواصل ، الى عادة ، الى طبيعة ثانية ، يتفاقم خطر انحطاط الطريقة بمزيد من السهولة ، طردا مع خصوصيتها ، الى تكرار وصنع آليين لا يساهم فيهما الفنان بكل روحه وكل إلهامه . عندئذ يسقط الفن الى مرتبة حرفة محض ، مرتبة مهارة صرف ، وتغدو الطريقة ، التي نخطىء فيما لو اصدرنا حكما بإدانتها قبليا ، شيئا باهتا ، باردا ، هامدا .

لهذا السبب ، يتوجب على الطريقة الحقة ان تتحاشى هذه الخصوصية المحدودة الضيقة ؛ وبدلا من ان تغدو محض مسألة عادة ، ان تتخذ طابعا لا يحول بين الفنان وبين ان يرى ، عبر

---

١٠٤ ــ فان غوين : رسام هولندي له لوحات عن البحر والطبيعة رائعة التلوين (١٥٩٦ ــ ١٦٥٦) . «م»

انماط التمثيل الخاصة تلك ، طبيعة الشيء المطلوب تمثيلـــــه بالذات ، وان يبقى وفيا لمفهومه . وانما عندما نأخذ بعين الاعتبار هذا التحفظ ، نستطيع ان نقول عن غوته انه يطبق «طريقـــة» اذ ينهي ، لا أشعار المناسبات فحسب ، بل كذلـك أشعارا اخرى ذات طابع جاد ورصين ، بخاتمة ترمي بالنسبة الى بعض القصائد الى التخفيف من طابع رصانتها ، وبالنسبة الى بعضها الآخر الى وضع القارىء في حالة من الجد والرزانة . ويلجـــأ هوراسيوس (١٠٥) هو الآخر الى هذه الطريقـــــة في رسائله . وفحوى هذه الطريقة اعتماد خطة للمحادثة واللياقة الاجتماعيـة على شرط عدم الغلو فيها ، افساحا في المجال امام ظهور الجانب العميق والجاد وانبجاسه من جديد بمزيد من القـــوة والألق . وهذا النهج يؤلف بالفعل طريقة تندرج في عداد ذاتية التمثيل ، لكنها ذاتية ذات طابع اكثر عمومية لا تتجـــاوز ابدا ما هو لازم للتنفيذ المطلوب .

بوسعنا الان ، بعد ان عرّفنا الطريقة ، ان ننتقل الى البحث في الاسلوب .

ب ـ الاسلوب .

«الاسلوب هو الانسان» ، بحسب قول فرنسي ذائع (١٠٦) . والاسلوب ، بموجب هذا التعريف ، هو ما به تتكشف شخصية الذات التي تتظاهر في طريقة التعبير عن نفسها وفي صيــــغ

---

١٠٥ ـ هوراسيوس : شاعر لاتيني ، من ابناء العصر الذهبي ، لــــه «فن الشعر» و«الهجائيات» و«الرسائل» (٦٥ ـ ٨ ق.م) . ـــم ـ

١٠٦ ـ هذا القول هو للكاتب الفرنسي بوفون (١٧٠٧ ـ ١٧٨٨) . «م»

جملها ، الخ . اما في راي السيد فون روموهر (**مباحث ايطالية**، م١ ، ص ٢٨٧) فان كلمة الاسلوب تعني على العكس : «تكيفا ، متحولا الى عادة ، مع المطالب الباطنة للمادة التـــــي بها ينحت النحات تماثيله ، وبها يركّب الرسام اشكاله» ؛ وهو يبدي بهذا الصدد ملاحظات بالغة الاهمية عن أنمط التنفيذ التي تبيحها او تنهى عنها بعض المواد المستعملة في النحت . لكن لا يجوز لنا ، مع ذلك ، ان نكتفي بتطبيق كلمة الاسلـــــوب على هذا العنصر الحسي وحده ، بل ينبغي ان نشمل بها ايضا تعيينات التمثيل الفني وقوانينه التي تنبع من عين طبيعة الفن الذي اليه ينتمي الموضوع المطلوب تمثيله . وعلى هذا النحو يجري التمييز ، في الموسيقى على سبيل المثال ، بين الموسيقى الدينية وموسيقـــى الاوبرا ، وفي الرسم ، بين الاسلـوب التاريخي والاسلـــــوب الشعبي، الخ . وهكذا ينطبق الاسلوب على نمط الاداء او التنفيذ الذي يأخذ في اعتباره شروط المواد المستخدمة، وكذلك متطلبات التصميم والتنفيذ ، مع مراعاة قوانين هذا الفن المحدد او ذاك، النابعة من مفهوم الشيء بالذات . وبناء عليه يمكـــن القول ان انعدام الاسلوب ، اذا فهمنا هذه الكلمة بأوسع معانيها ، هــــو نتيجة إما لعجز الفنان عن التآلف مع مثل ذلك النمط التمثيلي، الضروري بحد ذاته ، وإما لعسف ذاتي يرخي العنان لنزوتـــه وهواه ، بدل الامتثال لقوانين ، وينتهي به الامر الى تبني طريقة رديئة . لذا ينطق السيد فون روموهر بالحق حين يقول انه لا يجوز سحب القوانين ، المحدّدة لاسلوب فن بعينه ، على الفنون الاخرى ، على نحو ما فعل مينفز (١٠٧) ، على سبيل المثال ، في

---

١٠٧ ـ انطون رافائيل مينفز Mengs : رسام الماني من المدرسة الكلاسيكية الجديدة ، عاش الشطر الاعظم من حياته في روما (١٧٢٨-١٧٧٩). «م»

لوحته الشهيرة ، **مجمع ربات الوحي** ، الموجـودة في فيلـــلا الباني (١٠٨) «حيث صمم ونفذ الاشكال الملونة لأبولونه ، مطبقـا عليها المبدأ المستعار من النحت» . وهذا ما نعاينه ايضا فـــي العديد من لوحات دورز (١٠٩) : فتمكّنه المقتدر من اسلوب الحفر على الخشب جعله يتقيد به حتى في لوحاته ، وبخاصة فيمـــا يتعلق برسم الغضون .

جـ ـ حول الاصالة .

تكمن الاصالة أخيرا ، لا في التقيد بقوانين الاسلوب ، بل في الالهام الذاتي الذي يأبى الانصياع لطريقة معينة ، يجري تبنيهـا دفعة واحدة ونهائية ، ويجعل وكده ان يمسك بموضوع عقلاني في ذاته وان يشكله ويصوغه ، غير ممتثل لغير صوت ذاتيتـــه الداخلية ، وان تقيد في الوقت نفسه بطبيعة هذا الفن الخاص او ذاك وبمفهومه ، وبالمفهوم العام للمثل على حد سواء .

ينجم عن ذلك أن الاصالة تختلط بالموضوعية الحقيقية ؛ فهي تقرن بين الجانبين الذاتي والموضوعي للتمثيل على نحو لا يعود معه اي عنصر في واحدهما غريبا عن الثاني . وبالفعل ، تعبر الاصالة ، من جهة اولى ، عما هو عفوي الى اقصى حـــدود

---

١٠٨ ـ الباني Albani : اسرة ايطالية مشهورة اعطت الكنيســة كاردينالات والبابا كليمنضوس الحادي عشر . «م»

١٠٩ ـ البريخت دورر Durer : رسام ونقاش الماني ، كبير اساتذة المدرسة الالمانية ، تجلت عبقريته في الرسم الزيتي والمائي والحفر علـــى الخشب والنحاس (١٤٧١ ـ ١٥٢٨) . «م»

العفوية لدى الفنان ، ولا تعبر من الجهة الثانية الا عما هو من صميم طبيعة الموضوع ، بحيث تظهر اصالة الفنان وكأنها اصالة الموضوع نفسه وتظاهر لهذا الموضوع ولنشاط الذات الخلاق في آن معا .

لا تمت الاصالة اذن بصلة الى اعتباطية وذاتية البدع والافكار التي تتوارد على الخاطر . وانما المقصود بالاصالة بوجه عام امتلاك ذات بعينها لبعض الطرائق الخاصة في السلوك والعمل ، وعدم امتلاك اي ذات اخرى لشبيهها. لكن هذه لأصالة رديئة . فبهذا المعنى ، ليس ثمة من شعب اكثر اصالة من الانكليز ، على اعتبار ان لكل انكليزي هوسه الذي لا يريد اي انسان عاقل ان يحاكيه فيه ، وهو يزعم نفسه اصيلا بإشادته بهذا النهج وترويجه له .

الى ذلك تنضاف اصالة ما يسمى بالنكتة **والظرف** ، وهي اصالة تحظى في ايامنا هذه بتقدير رفيع . والفنان الذي يمارس هذا الضرب من الاصالة ينطلق في كل مرة من ذاتيته الخاصة لينكفىء اليها من جديد ، بحيث يكون موضوع التمثيل بحصر المعنى مجرد ذريعة للفنان لاطلاق العنان لقريحته ، وللافاضة في الفكاهات والنكات والنوادر ، وللتلذذ بقفزات تخيله الجامح . لكن عندئذ يقع انفصال بين الموضوع والفنان ؛ فالموضوع تجري معالجته عسفا واعتباطيا ، لان الفنان يحرص على ابراز اصالة نفسه في المقام الاول . ومثل هذا الظرف قد يكون ملؤه الروح وعمق الاحساس ، بل غالبا ما يكون له وقع كبير ، لكنه في واقع الامر اكثر خفة وسطحية مما يظن . ذلك ان ايقاف مسار الاشياء المنطقي في كل لحظة وآن ، والابتداء والمواصلة والانتهاء بحسب تقلبات المزاج الاعتباطية ، وإطلاق النكت والاحاسيس كما تطلق الاسهم النارية ، ومن ثم انتاج اخيلة كاريكاتورية ، كل ذلك لا يعدو ان يكون عملا فائق السهولة بالقياس الى عمل تطوير كل متكامل وإعطائه شكلا ناجزا وناجحا ، على هدى المثال الحق. غير

ان الظرف في ايامنا هذه لا يطيب له سوى ابراز الجوانب المستكرهة من موهبة وقحة ، ويسقط بسهولة في التسطح والسخف . ان الظرف الحقيقي نادر للغاية ؛ لكن التفاهات الغثة تعتبر في ايامنا هذه اريبة وعميقة للغاية لمجرد اكتسائها باللون الخارجي للظرف والتظارف . وحتى لدى شكسبير ، الذي يتميز بروح دعابة عظيمة وعميقة ، كثيرا ما تلاقينا سفاسف وسخافات . كذلك ان كان ظرف جان ــ بول (١١٠) يسترعي انتباهنا ، من جهة اولى ، بعمق نوادره وجمال احاسيسه ، فانه يخيب من الجهة الثانية آمالنا لما يقيمه من ترابطات غريبة شاذة بين مواضيع لا رابط بينها وتغيب عن ادراكنا تماما وشائجها المتخيلة من قبل روح الهزل . وحتى اعظم الكتاب الهزليين قاطبة لا يظل يتذكر الاسباب التي حدت به الى اقامة تلك الروابط والوشائج ، وعلى هذا النحو نتبين ، فيما لو انعمنا النظر في تركيبات جان ــ بول ، انها لم تبدع بقوة عبقريته ، وانما هي خارجية بحتة . فقد كان جان ــ بول يعمد ، ليوفر لنفسه مواد جديدة على الدوام ، الى تقليب صفحات الكتب التي تعالج اشد الموضوعات تنوعا ، من علم نبات وقانون ورحلات وفلسفة، الخ ، فيدون ما يستوقفه اثناء هذه المطالعات ، ويضيف الى هذه المدونات افكارا كانت تخطر له ساعتئذ ، ثم حين كانت تأتي لحظة الابتكار ، ما كان يتردد في الربط بين الاشياء الاكثر تنافرا ، وعلى سبيل المثال بين نباتات البرازيل وبين محكمة عدل الامبراطورية القديمة . وهذا بالتحديد ما كان يكال له الثناء بوصفه دليل اصالة ، او توجد له الاعذار بحجة ان الظرف يبيح

---

١١٠ ــ جان ــ بول : الاسم الذي عرف به يوهان بول فريدريش ريختر : كاتب الماني ، من رواد الرومانسية ، تميز بالحساسية والظرف والتهكم (١٧٦٣ ــ ١٨٢٥) . «م»

كل شيء . والحال ان الاصالة الحقة تتنافى ومثل هذا العسف تحديدا .

سنعيد الى الاذهان بهذه المناسبة ما قلناه آنفا بصدد السخرية التي تدرك ، على حد ما يدعيه المعجبون بهذا النوع ، اعلى درجات الاصالة لمجرد انها لا تحمل اي شيء على محمل الجد وتتعاطى المزاح حبا بالمزاح . ومن جهة اخرى ، تجمع في تمثيلاتها حشدا من التفاصيل التي يحتفظ الشاعر لنفسه بمعناها الدفين العميق ، على اعتبار ان الحيلة والعظمة تكمنان على وجه التحديد في الايحاء بأن هذا الخليط من التفاصيل يكوّن شعر الشعر ، اذ ان أعمق ما فيه وأقربه الى الكمال يبقى على هذا النحو مكنونا ، لا سبيل الى التعبير عنه بحكم عمقه بالذات . على هذا النحو كان يزعم الزاعمون ان ما لم يجهر به فريدريك شليغل في اشعاره ، يوم كان يتخيل نفسه شاعرا ، هو افضل ما في هذه الاشعار ، لكن هذا لم يمنع ان ينكشف امر شعر الشعر هذا على انه اتفه انواع النثر .

على العمل الفني الحقيقي اذن ان ينعتق من هذه الاصالة الكاذبة ، لانه ينم عن أصالته حينما يكون من ابداع روح لا يلتقط عناصر عمله من الخارج ليجمّعها من ثم كيفما اتفق ، بل ينتج بسكبة واحدة ، ان صح التعبير ، وبنبرة واحدة ، كلا متكاملا حققت عناصره وحدتها وانصهارها الحميم في اعماق انساه الخلاق . أما اذا جمّعت المشاهد والفكرات الرئيسية تحت تأثير دافع خارجي ، لا بداعي توافقها الداخلي ، فهذا يبرهن فقط على انه لا وجود لضرورة باطنة توجب اتحادها ، وعلى انها موصولة بعضها ببعض وصلا عرضيا بتدخل من ذاتية غريبة اجنبية . على هذا النحو لاقت مسرحية غوته غوتز اعجابا بالغا ، بسبب أصالتها ، وكما كنا ذكرنا آنفا نفى غوته نفسه في هذا العمل بجرأة كبيرة وداس بقدميه جميع قوانين الفن كما صاغتها النظريات الجمالية السائدة آنئذ ، ومع ذلك جاء تنفيذ هذا

العمل مفتقدا الاصالة الحقة . ذلك ان ما يميز هذا العمل فقره بالعناصر الشخصية ، على اعتبار ان اقساما ومشاهد بكاملهـــا منه ، بدل ان تكون من نتاج صياغة عفوية وباطنة ، تحمل بصمة اهتمامات العصر الذي فيه كتبت المسرحية ولا تترابط فيمـــا بينها الا بروابط خارجية بحتة . فالمشهد الذي يتواجه فيــه غوتز والأخ مارتن ، الذي يفترض فيه انه يمثل لوثر ، علــى سبيل المثال ، لا يتضمن سوى افكار اقتبسها غوته من عصره ، في زمن كان فيه الناس في المانيا قد طفقوا يشتكون من جديد من الرهبان ، ويتهمونهم بشرب الخمر ، وبتناول مآكل يتسبب هضمها في خمولهم ونعاسهم ، وبالوقوع تحت سطوة الكثير من المطامع والشهوات ، وبالنكث بنذور الفقر والعفة والتواضـــع التي لا تحتمل . وبالمقابل تبث حياة غوتز الفروسية وقصة مآثره واعماله الباهرة الحماسة في قلب الاخ مارتن . والحق ان لوثر لم يبدأ حملته بمثل هذه الافكار الدنيوية ؛ بل كان راهبا ورعا استقى من معين القديس اوغسطين تصورات وآراء دينية لها طابع مغاير من العمق . كذلك تتضمن بعض المشاهد الاخـــرى تلميحات الى النظريات التربوية السارية عصرئذ ، وعلى الاخص نظريات بازدوف وتلامذته . وبحسب ما كانت تزعمه هـــذه النظريات ، كانت المواد التي تلقن للاولاد اكبر بكثير من طاقتهـم على فهمها ، مع ان النهج الصحيح يقضي بتعليمهم الاشيـــاء الواقعية بطريق الملاحظة والتجربة . كارل ، على سبيل المثال ، يتلو عن ظهر قلب امام والده ، على نحو ما كان دارجا في ايام حداثة غوته : «اياكستهاوزن قريـــة وقصر واقعان على نهـر الاياكست ، ويملكها سادة برليشنجن منذ مئتي سنة ملكيـــة وراثية لا يجوز التصرف فيها» . ولكـــن حين يسأله غوتز : «اتعرف سيد برليشنجن» ، يرمقه الغلام بحيرة ، غير دار بما يجيب ، لان العلم الذي تعلمه لا يمكّنه حتى من معرفة ابيـــه بالذات . ويؤكد غوتز انه يعرف جميـــع الدروب والطـــرق

والمسالك ، قبل ان يعرف اسماء القرية والنهر والناحية . وهذه فواصل ترفيهية مضافة اضافة ، ولا صلة لها بالموضوع الحقبفي: وحتى في المقاطع التي كان يفترض فيها ان تعالج هذا الموضوع بكل العمق المناسب ، لا نقع علـــى اثر الا لتاملات بائخـــة ونثرية (١١١) عن أحداث العصر .

وشبيه هذا الحشد من تفاصيل مضافة ، لا صلة لهـــا بالمضمون ، نلقاه حتـــى في **التآلفات الاصطفائيـــة** (١١٢) ؛ فمنشآت المتنزهات، واللوحات الحية(١١٣)، والاهتزازات النوسية، وحساسية المعادن ، وأوجاع الراس ، وكل مشهد التآلفـــات المقتبس من الكيمياء هي من هذا القبيل . صحيح ان مخططـــا كهذا مباح في رواية تدور احداثها في عصر نثري معين ، وعلى الاخص اذا ما طبق بمهارة وبرشاقة على نحو ما فعـــل غوته ، وعلاوة على ذلك لا ننسين ان العمل الفني لا يمكن ان يتجرد تمام التجرد عن منازع عصره وثقافة زمانه ، لكن أن يعكس الفنـــان صورة هذه الحضارة شيء ، وأن يبحث عن مواد مقتبسة مـــن الخارج ، لا صلة لها بمضمـــون التمثيل بحصر المعنـــى . وان يجمّعها ، شيء آخر . ذلك ان الاصالة الحقة ، اصالة الفنـــان

---

١١١ ـ نعود في ختام هذا الجزء من «علم الجمال الهيغلي» الى التوكيد بأن لكلمة Prosaipue معنيين : حقيقي ومجازي ، فهي تعني النثري، كما تعني المبتذل . وهيغل حين يقول عن شيء ما انه نثري . فهو يقصد ايضا، وفي الوقت نفسه ، انه مبتذل وعادي . «م»

١١٢ ـ **التآلفات الاصطفائية** : رواية لغوته كتبها عام ١٨٠٩ ، وهـــي اقرب الى دراسة سيكولوجية طبق فيها غوته على حالة نفسية مبدأ التآلفات الكيمياوي . «م»

١١٣ ـ اللوحة الحية : هي مشهد تمثيلي يؤديه على المسرح ممثلـــون ساكنون لا يتحركون . «م»

واصالة العمل الفني على حد سواء ، تكمن في عقلانية المضمون الحقيقي في ذاته ، هذه العقلانية التي ينبغي ان تكون محرك الفنان ومحرك عمله في آن معا . وانما حين يتبنى الفنان هذا العقل الموضوعي ، من دون أن يشوهه بادخال عناصر غريبة عليه، من مصدر خارجي او داخلي ، حينئذ فقط يعبر في الموضوع الممثل عن ذاتيته الاصيلة التي لا يجوز ان تكون سوى المركز الحي الذي فيه يتهيأ العمل الفني ويتنجز ؛ وقوام الحرية في كل فكر وكل فعل مطابقين للحقيقة افساح المجال امام ما هو جوهري كيما يؤكد وجوده كقوة في ذاتها ، قوة لا تلبث ان تغدو القوة الخاصة للفكر والارادة الذاتيين ، فيندمجان بها ويؤلفان واياها كلا واحدا . اذن لا مراء في ان اصالة الفن تتغذى بجميع الخصوصيات المتاحة ، لكنها لا تتشربها وتمتصها الا لكي يتمكن الفنان من الانصياع لاندفاعة عبقريته الملهمة بتصوره وتصميمه للعمل الفني الذي يريد انجازه ، ولكي يقتدر على تجسيد أناه الحقيقي في العمل المنفذ وفق الحقيقة ، بدل ان يستسلم لهواه ولنزوته الآنية . ولقد كان عدم امتلاك طريقة هو على الدوام الطريقة العظيمة الوحيدة ؛ ولانه كذلك كان شأن هوميروس وسوفوكليس ورافائيل وشكسبير ، استأهل هؤلاء العباقرة صفة الاصالة .

الفهـرس

فكرة الجمال

الفصل الثاني

الفصل الثالث

الجمال الفني أو المثال

- ٢ -

العمل

(تتمة)

موسوعة علم الجمال الهيغلي

يمثل الفن في نظر هيغل ، الى جانب الدين والفلسفة ، واحداً من أسمى ثلاثة أشكال يتجلى لها الروح المطلق . فبالفن يرقى بالانسان حدسياً الى مستوى الحضور الالهي ، ويعيد اكتشاف البعد المثالي للواقع ، ويعطي امتداداً لامتناهيا لوجوده المتناهي .

والفيلسوف الالماني الكبير يثبت في دروسه عن فلسفة الفن ، التي القاها في جامعة برلين واستعرض فيها التاريخ العالمي للفن ، انه كذلك ناقد وذواقة كبير للجمال . ومن هنا كان ما يتميز به هذا الكتاب من متعة القراءة وقرب التناول .

ودار الطليعة تقدم موسوعة علم الجمال الهيغلي في طبعة جديدة بخمسة اجزاء :

- فكرة الجمال
- الفن الرمزي / الكلاسيكي / الرومانسي
- فن العمارة / فن النحت
- فن الرسم / فن الموسيقى
- فن الشعر